

COMITETUL DE REDACȚIE

Acad. *Al. Graur* Acad. *D. Panaitescu-Perpessicius*
(redactori responsabili)

Emil Boldan
(redactor responsabil adjunct)

Ion Coteanu, membru coresp. al Acad. Republicii Socialiste România, *Gh. Ivănescu*, membru coresp. al Acad. Republicii Socialiste România, *Mioara Avram*, *M. Bărbătescu*, *Alex. Bistrițianu*, *Alex. Bojin*, *Gh. Bulgăr*, *Const. Ciopraga*, *Ion Dumitrescu*, *Pompiliu Marcea*, *Emilia Șt. Milicescu*, *G. C. Nicolescu*, *Iosif Pervain*, *Mihai Pop*, *Dan Simonescu*, *Alecsandrina Tutoveanu* (membri)

Mircea Anghelescu *G. Beldescu*
(secretari de redacție)

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE ISTORICE ȘI FILOLOGICE
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

LIMBĂ
ȘI LITERATURĂ

xv

BUCUREȘTI — 1967

* * *

*50 de ani de la Marea Revoluție Socialistă
din Octombrie*

13

TEORIE, CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

D. VELCIU	<i>Neculce vistierul, tatăl cronicarului Ion Neculce</i>	19
ION DUMITRESCU	<i>Metafora mării în „Împărat și proletar“ (I)</i>	35
ȘT. MUNTEANU	<i>„Luceafărul“. Considerații asupra artei literare</i>	59
LELIA IONESCU	<i>Duiliu Zamfirescu nuvelist</i>	73
M. COSMESCU	<i>Reviste și tradiții literare în orașul Bacău</i>	85
DUMITRU POP	<i>Folclorul în creația literară a lui Pavel Dan</i>	103
AL. BOJIN	<i>Incursiune în estetica arghezană</i>	119

FILOLOGIE

LIVIU ONU	<i>Observații pe marginea unui manuscris românesc miscelaneu de la Biblioteca Națională din Paris</i>	139
VALERIA CĂLIMAN	<i>Scrisul românesc cu caractere latine în Brașov și Țara Bîrsei în secolul al XVIII-lea</i>	151

LIMBA ȘI STIL

ECATERINA ALEXANDRESCU	<i>Cu privire la unele probleme ale propozițiilor su- biective, predicative și regentele acestora</i>	167
ANA GOLDIȘ-POALELUNGI	<i>Aspecte istorice ale unei sinonimii : cuvînt-rezon- motiv-rațiune</i>	179
N. VASILESCU-VĂLENI	<i>Evoluția lexicului în poeziile lui Grigore Ale- xandrescu</i>	193

FOLCLOR

AL. I. AMZULESCU	<i>Doina „de dragoste“ în Muscel</i>	203
------------------	--------------------------------------	-----

TEXTE ȘI DOCUMENTE

N. LIU	<i>G. Topîrceanu în lumina corespondenței sale inedite</i>	221
--------	--	-----

GLOSE

<i>Gh. Asachi și manuscrisele lui Ion Budai-Deleanu (Ion Nicola) ; Cele două versiuni ale „Luceafărului“ și Titu Maiorescu (Ion Crețu) ; N. Petrașcu și dr. C. Istrati (G. Sorescu).</i>	237
--	-----

* * *

*Le cinquantenaire de la Grande Révolution
Socialiste d'Octobre*

13

THORIE, CRITIQUE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE

D. VELCIU	<i>Neculce le Trésorier, père du chroniqueur Ion Neculce</i>	19
ION DUMITRESCO	<i>La métaphore de la mer dans „Empereur et Prolétaire“ (I)</i>	35
ȘT. MUNTEANU	<i>Considérations sur l'art littéraire du poème „Hypérion“</i>	59
LELIA IONESCO	<i>Duiliu Zamfiresco nouvelliste</i>	73
M. COSMESCO	<i>Revues et traditions littéraires de la ville de Bacau</i>	85
DUMITRU POP	<i>Le folklore dans la création littéraire de Pavel Dan</i>	103
AL. BOJIN	<i>Incursion dans l'esthétique arghézienne</i>	119

PHILOLOGIE

LIVIU ONU	<i>Observations écrites en marge d'un manuscrit roumain miscellanées de la Bibliothèque Nationale de Paris</i>	139
VALERIA CALIMAN	<i>L'écriture roumaine en caractères latins à Brașov et dans le pays de la Bîrsa au XVIII-e siècle</i>	151

LANGUE ET STYLE

ECATERINA ALEXANDRESCO	<i>De certains problèmes des propositions subjectives, prédicatives et de leurs régents</i>	167
ANA GOLDIȘ-POALELUNGI	<i>Aspects historiques d'une synonymie : cuvînt-rezon-motiv-rațiune</i>	179
N. VASILESCO	<i>L'évolution du lexique dans les poésies de Grigore Alexandresco</i>	193

FOLKLORE

AL. AMZULESCO	<i>La doîna „d'amour“ dans le Muscel</i>	203
---------------	--	-----

TEXTES ET DOCUMENTS

N. LIU	<i>G. Topîrceanu à la lumière de sa correspondance inédite</i>	221
--------	--	-----

GLOSSE

<i>Gh. Asachi et les manuscrits de Ion Budai — Deleanu (Ion Nicola) ; Les deux versions d'„Hypérion“ et Titu Maioresco (Ion Creţu) ; N. Petrasco et le d^r C. Istrati (G. Soresco).</i>	237
---	-----

CONTENTS

* * *

<i>50 years since the Great October Socialist Revolution</i>	13
--	----

LITERARY THEORY, CRITICISM AND HISTORY

D. VELCIU	<i>The Treasurer Neculce, father of the Chroni- cler Ion Neculce</i>	19
ION DUMITRESCU	<i>The sea metaphor in the poem „Împărat și proletar“ (I)</i>	35
ȘT. MUNTEANU	<i>Considerations on the literary craftsmanship in the poem „Luceafărul“</i>	59
LELIA IONESCU	<i>Duiliu Zamfirescu as a writer of short stories</i>	73
M. COSMESCU	<i>Literary reviews and traditions in the town of Bacău.</i>	85
DUMITRU POP	<i>Folklore in the literary work of Pavel Dan</i>	103
AL. BOJIN	<i>On Arghezi's aesthetics</i>	119

PHILOLOGY

LIVIU ONU	<i>Remarks on a Romanian miscellaneous ma- nuscript at the National Library in Paris</i>	139
VALERIA CĂLIMAN	<i>XVIII-th Century Romanian writing with Latin characters in Braşov and Țara Bîrs</i>	151

LANGUAGE AND STYLE

ECATERINA ALEXANDRESCU	<i>On some problems of subject and predica- tive clauses and the clauses governing them</i>	167
ANA GOLDIȘ-POALELUNGI	<i>Historical implications of a synonymy: cu- vînt-rezon-motiv-rațiune (word-raison- motive-reason)</i>	179
N. VASILESCU	<i>The evolution of vocabulary in Gregore Alexandrescu's poems</i>	193

FOLKLORE

AL. AMZULESCU	<i>The „love“ doina in Muscel</i>	203
---------------	-----------------------------------	-----

TEXTS AND DOCUMENTS

N. LIU	<i>G. Topîrceanu in the light of his unpublished correspondence</i>	221
--------	---	-----

GLOSSES

<i>Gh. Asachi and the manuscripts of Ion Budai—Deleanu (Ion Nicola) ; The two versions of the poem „Luceafărul“ and Titu Maiorescu (Ion Crețu) ; N. Petrașcu and dr. C. Istrati (G. Sorescu).</i>	237
---	-----

* * *

50 лет от Великой Октябрьской
Социалистической Революции.

13

ТЕОРИЯ, КРИТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Д. ВЕЛЬЧИУ	<i>Казначей Некульче, отец летописца Иона Некульче</i>	19
ИОН ДУМИТРЕСКУ	<i>Метафора моря в поэме «Император и пролетарий» (I)</i>	35
ШТ. МУНТЕАНУ	<i>О литературном мастерстве поэмы «Лу-чафэр»</i>	59
ЛЕЛИЯ ИОНЕСКУ	<i>Дуилиу Замфиреску-новеллист</i>	73
М. КОСМЕСКУ	<i>Литературные журналы и традиции в го-роде Бакэу</i>	85
ДУМИТРУ ПОП	<i>Фольклор в литературном творчестве Па-вела Дана</i>	103
АЛ. БОЖИН	<i>Об эстетике Аргези</i>	119

ФИЛОЛОГИЯ

ЛИВИУ ОНУ	<i>Некоторые замечания по поводу румын-ского рукописного сборника, находяще-гося в Национальной библиотеке в Па-риже</i>	139
ВАЛЕРИЯ КЭЛИМАН	<i>Румынское письмо с использованием ла-тинского алфавита в Брашове и в Цара Бырсей в XVIII веке</i>	151

ЯЗЫК И СТИЛЬ

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРЕСКУ	<i>Некоторые вопросы придаточных подле-жащих и сказуемых предложений и главных предложений, к которым они относятся</i>	167
АННА ГОЛЬДИШ-ПОАЛЕЛУНД	<i>Из истории синонимичности слов : cuvînt-rezon-motiv-rafiune</i>	179
Н. ВАСИЛЕСКУ	<i>Эволюция лексики в стихотворениях Гри-горе Александреску</i>	193

ФОЛЬКЛОР

АЛ. АМЗУЛЕСКУ	<i>«Любовная» дойна в Мусчеле</i>	203
---------------	-----------------------------------	-----

ТЕКСТЫ И МАТЕРИАЛЫ

Н. ЛИУ	<i>Г. Топырчану в свете его неопубликованной переписки</i>	221
--------	--	-----

КОММЕНТАРИИ

<i>Г. Асаки и рукописи Иона Будай-Делеану (ИОН НИКОЛА); Два варианта «Лучафэра» и Титу Маиореску (ИОН КРЕЦУ); Н. Петрашку и др. К. Истрати (Г. СОРЕСКУ).</i>		237
--	--	-----

50 DE ANI DE LA MAREA REVOLUȚIE SOCIALISTĂ DIN OCTOMBRIE

Uniunea Sovietică și toate țările sistemului socialist, ca și întreaga lume muncitoare și progresistă întâmpină cea de-a 50-a aniversare a victoriei Marii Revoluții Socialiste, împlinită la 25 octombrie 1917, cu toată atenția ce se cuvine unuia din cele mai importante evenimente din istoria omenirii.

Încă din luna martie 1967, Comitetul Central al Partidului Comunist Român a elaborat o Hotărâre pentru sărbătorirea semicentenarului Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, „eveniment de răscruce în istoria universală”.¹⁾

În cuvântarea sa cu prilejul aniversării a 45 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, a precizat: „Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, făuritorul primului stat socialist din lume, a deschis în istoria omenirii epoca revoluțiilor proletare, epoca trecerii de la capitalism la socialism. Victoria proletariatului din Rusia, condus de partidul comunist făurit de Lenin, ideile lui Octombrie au stimulat spiritul revoluționar al clasei muncitoare, al maselor largi populare de pe toate meridianele globului, răsunând ca un îndemn înflăcărat în lupta pentru realizarea aspirațiilor lor de libertate și progres, pentru eliberarea socială și națională.”²⁾

Marea Revoluție Socialistă pune începuturile unei noi ere în istoria omenirii, epoca contemporană, în deosebire fundamentală de celelalte epoci ale istoriei universale.

Prin noua orînduire se desăvîrșește adevăratul caracter al istoriei universale, care cuprinde acum toate popoarele, indiferent de starea dezvoltării lor social-economice. Nici una din epocile anterioare n-a cuprins totalitatea diferitelor sectoare ale societății omenesti ca noua eră în dezvoltare. Ea înseamnă apariția orînduirii noi, caracterizată prin schimbarea fundamentală a raporturilor dintre oameni: societatea socialistă, desființându-se pentru totdeauna exploatarea omului de către om.

Spre deosebire de schimbările provocate în evoluția societății, când o clasă dominantă rămîne totdeauna în vigoare; spre deosebire de revoluțiile burgheze care au instaurat un regim nou, al orînduirii capitaliste prin distrugerea orînduirii feudale, mărginindu-se să înlocuiască un sistem de exploatare prin altul. Revoluția Socialistă din Octombrie a realizat, pentru întâia oară în istoria omenirii, desființarea claselor exploatoare. Revoluția

¹⁾ „Scînteia”, 31 martie 1967.

²⁾ Nicolae Ceaușescu, *Partidul Comunist Român — continuator al luptei revoluționare și democratice a poporului român, al tradițiilor mișcării muncitorești și socialiste din România*, Editura Politică, 1966, p. 21—22.

din Octombrie a scindat lumea în două sisteme, adînc deosebite : vechea orînduire capitalistă, bazată pe exploatarea omului de către om și orînduirea nouă, societatea socialistă, al cărei scop suprem este eliberarea omului de orice exploatare și asuprire.

Apariția sistemului mondial al socialismului, care cuprinde astăzi peste 25 % din suprafața și mai mult din 35% din totalul populației globului pămîntesc, a creat noi condiții luptei popoarelor pentru realizarea aspirațiilor lor de libertate și progres. Revoluția din Octombrie a dovedit temeinicia idealului socialist ; a tradus în practică posibilitatea organizării societății bazată pe alte raporturi, așa cum întrevăzuseră întemeietorii socialismului științific. S-a trecut de la teorie la practică, dovedindu-se temeinicia noii învățături, pe care cei mai mulți o considerau o utopie, un vis nerealizabil.

Spre deosebire de revoluțiile anterioare cunoscute în istorie, Revoluția din Octombrie a deschis posibilități tuturor celor ce muncesc la orașe și la țară, să-și dezvolte inițiativa, să dezvolte forțele de producție, într-un ritm mult mai accentuat și rapid decît în societatea capitalistă.

Revoluția din Octombrie este o revoluție populară. Prin revoluția socialistă clasa proletară care a înfăptuit-o s-a pus în fruntea tuturor celorlalte pătri sociale, susținînd tendințele progresiste ale acestora.

Marea Revoluție din Octombrie a adus rezolvarea problemei naționale. „Declarația drepturilor popoarelor din Rusia“, emanată la 2 noiembrie de către Consiliul Comisarilor Poporului, pune capăt politicii de oprimare a naționalităților din vechea Rusie țaristă. Se acordă popoarelor libertatea deplină, autodeterminare pînă la despărțirea de statul rus. S-au desființat privilegiile naționale și național-religioase, păstrîndu-se convingerile religioase și practica obiceiurilor fiecărei naționalități.

Concepția nouă asupra respectului față de fiecare stat sau popor, mare sau mic, asupra dreptului la egalitate, înlăturîndu-se toate discriminările, a pus capăt politicii diversioniste, armă în mîinile imperialiștilor. Se mai văd totuși și astăzi unele practici ca urmare a politicii de diversiune de pe vremea stăpînirii coloniale a marilor puteri imperialiste. Rasismul, care a făcut cumplite ravagii pe vremea dominației hitleriste, mai dăinuie și astăzi în cîteva sate —Africa de Sud și Rodezia — sub forma cea mai sălbatică. O adevărată rușine a civilizației de astăzi o constituie discriminarea rasială cu privire la zecile de milioane de negri din S.U.A., stat considerat ca unul din cele mai înaintate din lumea capitalistă.

Revoluția din Octombrie a avut un puternic efect asupra unei alte probleme, aceea a pămîntului, care interesa milioane de țărani din Rusia, ca și din țările cu profil agrar. Unul din primele decrete ale Puterii Sovietice, „Decretul asupra pămîntului“, anunța confiscarea fără despăgubiri a tuturor pămînturilor moșieresti și trecerea lor în stăpînirea poporului. Prin lichidarea moșierimii ca clasă, s-a distrus unul din stîlpii reacțiunii, dîndu-se un avînt fără precedente luptei maselor țărănești, care-și vedeau împlinindu-se visul lor de veacuri, pentru care luptaseră cu jertfe nenumărate, fără să izbîndească. Prin sprijinul acordat țăranilor de către muncitorimea de la orașe, s-au pus începuturile unei lupte comune dusă de mun-

citorii industriali și de țărani, alianței dintre cele două categorii de oameni ai muncii.

Prin izbucnirea revoluției socialiste în Rusia, centrul revoluției s-a mutat din Apus la Răsărit. Explicația ruperii lanțului capitalist tocmai în Rusia, a fost dată de conducătorii leniniști ai revoluției, care au înțeles adâncirea crizei totale a statului rusesc, unde contradicțiile dintre clase luaseră o formă acută. Datorită geniului lui Lenin s-a ales și momentul cel mai potrivit pentru declanșarea revoluției, prin cucerirea puterii de stat cu ajutorul Sovietelor.

Revoluția din Octombrie a pus bazele unei politici de bună înțelegere între popoare și stat, a pus în practică principiile leniniste ale conviețuirii pașnice între state cu forme deosebite de organizare social-economică. Primul decret emanat de noul guvern ce preluase puterea în Rusia a fost „Decretul asupra păcii“, prin care se propunea beligeranților din ambele tabere să înceapă tratativele pentru încheierea unei păci generale, democratice, în condiții de echitate pentru toate popoarele.

Sînt declarate principii noi în relațiile internaționale. Se proclamă rezolvarea problemelor litigioase, prin alte mijloace decît războiul, de înțelegere reciprocă și respectarea drepturilor naționale ale tuturor popoarelor pe picior de egalitate. Se pun bazele unei noi diplomatii, care înlătură concepția veche : războiul este continuarea tratativelor diplomatice. Se înlătură primejdia războaielor, care au adus jertfe numeroase ; numai ultimele două războaie au costat viața a 60 de milioane de oameni. Astăzi mai mult ce oricînd este necesară lupta împotriva concepției imperialismului agresiv, susținută de cercurile diriguitoare americane și de acoliții lor.

Existența sistemului mondial socialist a pus în fața țărilor socialiste sarcina de înaltă răspundere de a clădi relații internaționale de tip nou, de a elabora norme de colaborare bazate pe prietenie, pe stimă și respect reciproc. Superioritatea legăturilor reciproce bilaterale și multilaterale dintre statele socialiste constă în aplicarea neabătută a principiilor egalității în drepturi, neamestecului în treburile interne, respectării independenței și suveranității naționale, avantajului reciproc și întrajutorării frățești.

*

„Zguduind puternic edificiul lumii vechi, capitaliste, și punînd temelie celei noi, socialiste — scrie tovarășul Nicolae Ceaușescu în articolul din „Pravda“ din 17 octombrie 1967 — Revoluția din Octombrie a avut un larg ecou în întreaga lume, a stimulat acțiunile revoluționare ale clasei muncitoare, ale celor ce muncesc de pe toate continentele, a însuflețit forțele democratice și progresiste de pretutindeni“.

„Unele trăsături fundamentale ale revoluției noastre — a spus Lenin — au o însemnătate nu locală, nu specific națională, nu numai rusă, ci una internațională... exemplul rus arată tuturor țărilor cîte ceva, dar nu tot esențialul — din viitorul inevitabil și apropiat. Muncitorii înaintați din toate țările au înțeles de mult acest lucru și de cele mai multe ori nu

atît l-au înțeles, ci l-au sesizat, l-au simțit cu instinctul lor de clasă revoluționară”.³⁾

În timpul valului revoluționar care a urmat imediat după primul război mondial, influența Marelui Octombrie s-a resimțit prin aplicarea principiilor și tacticii marxist-leniniste, declanșate de Revoluția Socialistă. În unele locuri — Ungaria, Bavaria, Slovacia — s-a încercat înființarea de republici sovietice. Cea mai importantă și de oarecare durată a fost Republica Socialistă Ungară, proclamată la 21 martie 1919 și care n-a putut rezista datorită intervenției statelor capitaliste și a acțiunilor contrarevoluționare interne. Apar partide comuniste în anii 1919—1921 în diferite țări, care pun în practică ideile leniniste concretizate în partidul muncitoresc de tip nou, ce în Rusia reușise să aducă victoria clasei muncitoare. În luna martie 1919 se înființează o nouă Internațională cuprinzînd partidele comuniste existente. Internaționala a III-a.

Constituirea Internaționalei a III-a a însemnat o uriașă victorie a marxism-leninismului asupra reformismului din mișcarea muncitorească, asupra iluziilor democrat-burgheze. Chiar dacă au existat și unele manifestări negative în practica Internaționalei a III-a, ele n-au micșorat însemnătatea și rolul ei în viața mișcării mondiale de eliberare socială și națională.

Deși țările Americii Latine nu participaseră la război, situația muncitorimii și țărănimii era foarte grea. Vestea Revoluției din Octombrie trezește conștiința unor muncitori mai ridicați și intelectuali progresiști, care publică o întreagă literatură de propagare a ideilor leniniste. Iau naștere în cîteva țări partide comuniste. Intensificarea mișcării de eliberare națională se resimte puternic în mai multe țări din Asia: China, India, Indonezia, Mongolia, Coreea. Sun Iat Sen, conducătorul mișcării revoluționar-democrate din China, afirmă că revoluția rusă este o mare speranță pentru omenire. Desfășurarea luptei național-revoluționare a poporului chinez a pregătit condițiile pentru crearea unui puternic partid comunist chinez. Afganistanul, printr-un război național împotriva imperialiștilor englezi, cîștigă independența. În țările arabe din Orientul apropiat, unde Anglia pusese stăpînire pe o serie de țări smulse Imperiului otoman, apar frămîntări împotriva noii stăpîniri.

*

Marea Revoluție Socialistă din Octombrie a jucat un rol important și-n viața poporului român, atît prin influența pe care a exercitat-o asupra oamenilor muncii din România, cît și prin manifestările de solidaritate și sprijin adus făuritorilor Revoluției din Octombrie și Uniunii Sovietice.

Aplicînd creator teoria marxist-leninistă la condițiile concrete ale țării noastre, Partidul Comunist Român a condus poporul român pe calea victoriei revoluției socialiste și a construirii noii orînduiri, care a învins definitiv și deplin la noi în țară. Poporul român muncește cu elan pentru

³⁾ V. I. Lenin, *Opere*, vol. 31, E.S.P.L.P., 1956, p. 5—6.

desăvârșirea construirii socialismului, înfăptuind cu succes programul de dezvoltare multilaterală a țării, stabilită de Congresul al IX-lea al partidului. Muncind pentru înflorirea economiei și culturii patriei sale, poporul român îndeplinește o îndatorire națională, dar în același timp și o îndatorire internațională; el își aduce contribuția la întărirea sistemului mondial socialist, la creșterea prestigiului în lume al acestuia, la sporirea forțelor care luptă pentru pace, independența națională și progres social.

Militind pentru înfăptuirea acestui program, consemnat și în Declarația de la București din iulie 1966 — platformă ce deschide largi posibilități discuțiilor și contactelor internaționale pentru crearea între țările europene a unor relații care să excludă posibilitatea războiului — poporul nostru este convins că participă la o operă de covârșitoare însemnătate nu numai pentru popoarele Europei, ci pentru pacea întregii lumi.

Susținuta activitate pe plan internațional în sprijinul aspirațiilor înaintate ale omenirii contemporane desfășurată de țara noastră, prestigiul politicii externe a României socialiste, fundamentată științific și riguros echilibrată, și-au găsit recent confirmarea și recunoașterea în alegerea, într-un consens general, a ministrului afacerilor externe al țării noastre, Corneliu Mănescu, în funcția de președinte al celei de-a XXII-a sesiuni a Adunării Generale a Organizației Națiunilor Unite.

*

Aniversarea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, împlinirea a cinci decenii de la făurirea primului stat socialist din lume constituie un moment de luminoasă încredere și de vibrantă mândrie pentru noi toți în fața înaintării impetuoase spre socialism și comunism, a sute de milioane de oameni din întregul proces de profunde transformări prin care trece lumea contemporană. Eveniment epocal, Marea Revoluție Socialistă din Octombrie constituie farul uriaș care va lumina de-a pururi omenirea în drumul ei ireversibil spre fericire, progresul social și pacea lumii întregi.

„Bilanțul realizărilor obținute de Uniunea Sovietică, de celelalte țări socialiste, întreaga dezvoltare a lumii contemporane în jumătatea de secol care a trecut de la Marea Revoluție Socialistă din Octombrie — scrie tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Comitetului Central al Partidului Comunist Român — demonstrează justetea și forța înnoitoare a învățăturii marxist-leniniste, insuflă noi energii clasei muncitoare internaționale, forțelor revoluționare de pretutindeni. Devenit o impunătoare realitate istorică, socialismul este tot mai larg recunoscut ca perspectivă inexorabilă a dezvoltării societății, însuflețește lupta a milioane și milioane de oameni de pe întreg globul pentru realizarea idealurilor lor de libertate, progres și bunăstare“.

NECULCE VISTIERUL,
TATĂL CRONICARULUI ION NECULCE

D. VELCIU

1. Cu privire la identitatea tatălui lui Ion Neculce s-a menținut în istoriografia noastră literară o îndelungată confuzie, Neculce vistierul, tatăl cronicarului, fiind considerat aceeași persoană cu Enache grămaticul, tatăl vitreg, al doilea soț al mamei sale. Din această confuzie a ieșit, prin însușirea, hibridul Enache Neculce, consemnat pînă nu de mult în biografia cronicarului de marea majoritatea a istoriilor noastre literare.

Confuzia a fost creată de I. Tanoviceanu într-o lucrare din 1905, unde, după ce prezintă datele cunoscute despre Neculce vistierul, căruia îi adaugă și porecla de Blănarul, la un loc cu cele despre Enache grămaticul, emite presupunerea că „ar fi purtat și numele de Enache Neculce“, bazat pe un document din 8 decembrie 1728, din care rezultă că Maria, una din fetele lui Enache grămaticul, era nepoată lui Iordache Cantacuzino marele vistier, bunicul de pe mamă al cronicarului¹.

Pentru prima oară în istoriografia noastră literară o separare a celor două persoane care compuneau identitatea așa-numitului Enache Neculce face istoricul ieșean Mihai Costăchescu în lucrarea sa despre Prigoreni, satul de lîngă Tîrgu-Frumos, unde-și avea cronicarul principala sa moșie de reședință². Referindu-se la vistiernicul Neculce, „tatăl marelui cronicar“, Costăchescu arată că acesta a murit prin anii 1677 sau 1678, căci în 1679, iunie 15, mama cronicarului, Catinca, „era măritată, de-a doua oară, cu Enache gramaticul...“ Într-o notă el atrage atenția asupra confuziei create de Tanoviceanu.

Istoricul ieșean nu reușește însă să facă o delimitare deplină între persoanele celor doi, punînd pe seama lui Neculce vistierul attribute care-l privesc pe Enache grămaticul : „Vistierul Neculce era un om cult, căci fata lui, Sanda, [...] spune : Și au fost cîteva cărți grecești ale tatălui meu, fiind tatăl meu spudeos, precum îl știu toți“³. Totodată, după cum se vede din citatul de mai sus, el considera pe Sanda ca și pe Maria, sora acesteia, soția

¹ I. Tanoviceanu, *Contribuțiuni la biografiile unora din cronicarii moldoveni*, București, 1905.

² Mihai Costăchescu, *Satul Prigoreni, cu trupurile sale Avrămenii și Rîtul* (schită istorică), în „Ioan Neculce“, buletinul Muzeului municipal Iași, fasc. 5, Iași, 1925, p. 40—69.

³ *Ibidem*, p. 51.

vistiernicului Ștefan Luca, fiice ale lui Neculce vistiernul deși, în realitate, acestea erau fetele lui Enache grămaticul, surori numai după mamă cu cronicarul.

Părerăa lui Costăchescu, expusă într-o revistă de circulație nu prea largă cum era „Ioan Neculce“, buletinul Muzeului municipal Iași, a rămas fără ecou în rîndul cercetătorilor de istorie literară care au continuat să prezinte suprapunerea Enache + Neculce, cu dubla calitate de vistiernic și grămatic, drept tatăl cronicarului Ion Neculce. Atît de puțin răsunset a avut această precizare a lui Costăchescu, încît ea n-a fost reținută nici cel puțin de principalii colaboratori ai revistei. Într-o recenzie publicată în numărul pe 1930 al revistei asupra unei lucrări despre Neculce, Gh. Ghibănescu, dînd o spiță a familiei cronicarului, vorbește despre „gramaticul Neculcea Ienachi“, tatăl lui Ioan Neculce, al Sandei și Mariei⁴.

Această părere greșită despre identitatea tatălui lui Neculce s-a menținut pînă în 1957, cînd, într-o documentată recenzie asupra ediției din 1955 a cronicii lui Neculce, îngrijită de acad. Iorgu Iordan, istoricul C. A. Stoide, reactualizînd și revalorificînd precizările lui Costăchescu din 1925, aduce clarificări definitive și categorice⁵. Cu această ocazie, C. A. Stoide face precizarea suplimentară, deosebit de importantă, că cele două fete, Maria și Sanda, nu erau fiicele lui Neculce vistiernul, ci ale lui Enache grămaticul, lucru, cum am văzut, neobservat de M. Costăchescu.

Este surprinzător că această ultimă și categorică clarificare cu privire la persoana tatălui cronicarului, acceptată și introdusă în lucrările lor de marea majoritate a istoricilor literari, a rămas necunoscută unora dintre cercetătorii care s-au ocupat, după 1957, de biografia cronicarului. I. D. Lăudat, de pildă, într-un curs universitar, editat în 1963, afirmă următoarele: „Tatăl lui Ion Neculce este Iordache (*sic*!) Neculce, vistiernic, om cult pentru vremea lui. Moare în jurul datei de 1686, cînd se distruge și conacul de la Prigoreni, unde avea moșia“⁶. Deci, mai întîi „Iordache“ (id est Enache), apoi „om cult“ și, în cele din urmă, mort „în jurul datei de 1686“, toate atribute cunoscute pentru grămaticul Enache. Mai ciudat este faptul că, într-o notă la alineatul citat mai sus, autorul menționează și recenzia lui C. A. Stoide! „Iane [adică Enache] Neculce“, căsătorit cu Catrina, tatăl lui Ion, al Mariei și Sandei, figurează și în arborele genealogic cu care Aurora Ilieș, într-un articol din 1964⁷, își întărește unele afirmații privitoare la înrudirea cronicarului cu Constantin Brîncoveanu. Același „Ienachi Neculce, zis vistiernicul [...], ucis la Ocna, unde era cămăraș“ apare și în

⁴ Gh. Ghibănescu, *N. Iorga: Originea moldoveană a lui Ienăchișă Văcărescu*, [recenzie], în „Ioan Neculce“, fasc. 8, Iași, 1930, p. 239—240.

⁵ C. A. Stoide, *Ion Neculce, Letopiseșul Țării Moldovei*, ediția Iorgu Iordan, 1955, [recenzie], în „Luceafărul de ziuă“, Brașov, an. II (1957), nr. 2, V, p. 97—98.

⁶ I. D. Lăudat, *Istoria literaturii române vechi*, partea a II-a, curs ținut la Universitatea „Al. I. Cuza“, Iași, [litografiat], București, Editura didactică și pedagogică, 1963, p. 174.

⁷ Aurora Ilieș, *Contribuții la biografia cronicarului Ion Neculce*, în „Anuarul de filologie“, tom. XV [1964], Edit. Academiei R.P.R., Iași, 1964, p. 165—168 (v.p. 168).

articolul postum despre Neculce, din 1965, al lui G. Călinescu, de fapt reeditare după *Istoria literaturii române* din 1941⁸.

Dat fiind că, cu toată contribuția, deosebit de utilă, adusă de C. A. Stoide în stabilirea adevăratei identități a tatălului cronicarului, mai persistă încă, la unii cercetători, o oarecare nesiguranță care poate duce la noi confuzii, dar mai ales pentru considerentul că o bună parte din materialele și documentele cunoscute care-l privesc pe Neculce vistiernicul nu au fost, pînă în prezent puse în adevărata lor lumină, am socotit util să întreprindem cercetarea de față în care încercăm să fixăm, cu cît mai multe date, valorificînd surse variate, persoana și personalitatea tatălui cronicarului.

2. Despre familia Neculce, înainte de apariția documentară a lui Neculce vistierul, nu se știe aproape nimic.

Dintr-un document de pe la 1740 — o genealogie a familiei lui Vasile Lupu⁹ — aflăm că o persoană al cărei nume nu este menționat, a ținut două soții: cu prima, o vară primară a lui Vasile Lupu, a avut pe Stamatie, fost stolnic mare și apoi postelnic mare la Vasile Lupu și la alți domni următori, precum și pe Arhonda Mironeasa, soția lui Miron vameș, moașa, adică bunica lui Ștefan Ghindă, biv postelnic autorul genealogiei care dă aceste știri; cu a doua soție, despre care nu se știe absolut nimic, a avut pe Neculce vistierul care, în felul acesta, era „frate dintru tată iar nu șă de-o mamă” cu Stamatie postelnicul și cu Arhonda Mironeasa, cum zice Ștefan Ghindă¹⁰.

Alte acte care să vorbească despre înaintașii lui Neculce vistierul — vtori sau treti vistier, pentru că un Neculce nu întîlnim, în secolul al XVII-lea, în rîndul marilor vistieri ai Moldovei — nu se mai cunosc pînă în prezent.

În schimb, primul document care-l menționează confirmă faptul că Neculce vistierul era frate cu Stamatie postelnicul. Este vorba de un act

⁸ G. Călinescu, *Ioan Neculce*, în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 14 (1965), nr. 1, p. 5.

⁹ N. Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, vol. III, București, 1901, p. 31—32.

J. Tanoviceanu, *op. cit.*, p. 15; v. și arborele genealogic anexat lucrării.

¹⁰ N. Iorga, *op. cit.*, p. 32. Tanoviceanu, în arborele genealogic menționat, consideră, în mod greșit, că prima soție a fost mama lui Neculce vistierul și a doua, vara primară a lui Vasile Lupu, mama lui Stamatie postelnicul și a Arhondei Mironeasa. Unele indicii ne permit să stabilim, cu aproximație, că Stamatie postelnicul se născuse, cel mai târziu, pe la 1615—1620 (în 1639 era în armata lui Vasile Lupu, la lupta de la Ojogeni — cf. Miron Costin, *Opere*, ediție critică de P. P. Panaitescu, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 117 — și presupunem că avea cel puțin 20—25 de ani); Arhonda Mironeasa trebuia, de asemenea, să se fi născut și ea, cel mai târziu, pe la 1620—1625 ca să poată avea un fiu Andronachi, postelnic al doilea sub Gh. Ghica (1658—1659), cum menționează Ștefan Ghindă în genealogia sa. Ca Neculce vistierul să se fi născut, din prima căsătorie a tatălui, deci înaintea celor doi frați vitregi, ar fi însemnat ca el să aibă, în 1670, cînd s-a căsătorit cu Catrina, mama cronicarului, cel puțin 55—60 de ani (sau circa 57—62 ani, la nașterea fiului Ion, cronicarul), ceea ce este puțin probabil, chiar dacă luăm în considerare și unele aspecte deosebite ce au fost puse în discuție, cum vom vedea, în legătură cu această căsătorie.

din 28 noiembrie 1660¹¹ prin care Evda, fata Zamfirii, nepoată de soră a lui Iorga, fost postelnic mare, vinde satul Drăgușanii, din ținutul Dorohoiului, „lui Miron pîrcălabul de Hotin i Neculcii brat Stamate postelnicul dreptu trei sute de galbeni, tot bani gata, [...] pentru căci sînt și dumnealor de seminția noastră”.

Din surse indirecte aflăm și de alte cumpărături ale lui Neculce vistierul care, după toate probabilitățile, urmează celei menționate. Astfel, marele vistier Gheorghe Ursachi, într-un „catastic” al proprietăților sale în care cuprinde achizițiile făcute pînă la 15 iulie 1669, menționează și cîteva sate răsкупărate de la Neculce vistierul care le cumpărase „fără de cale”: „un sat întreg și cu vecini și cu mori în Bistrița, răsкупărată de la Neculce, care sat a fost a Chirații, sora Iorgăi postelnicul, Lăitenii...”, în ținutul Bacău; „o bucată de loc... [în ținutul Tecuci], tij răsкупărată de la Neculce”; „satul Florințoaia și giumătate de sat de Ungheni cu hăleșteu și giumătate de sat Ciurești [ținutul Iași], care sate au fost a giupînesii Chiriații, sora Iorgăi postelnicul, ce i s-au venit ei la împărțală, și aceste toate și alte sate le-au fost cumpărat Neculce fără știrea noastră; și fiind el străin, i-am întorsu banii cu giudeț și am luat satile”¹². În același „catastic” al lui Ursachi figurează și Drăgușanii, în ținutul Dorohoiului, menționat de noi mai sus, „ce-au fost cumpăratură Iorgăi postelnicul, și i-am răsкупărat de la Neculce, căci el au fost cumpărat fără de cale, că, fiind străin, nu i s-au cădzut să cumpere”¹³.

Într-un document din 10 aprilie 1667, se arată că Alexandra stolniceasa, o altă soră a lui Iorga postelnicul, vinde unei persoane al cărei nume nu figurează în act, urmînd să fie trecut ulterior, „un loc de casă și cu pivniță de piatră, cu beciuri de piatră, aici în tîrgu în Iași, pe Ulița Mare, între Mitropolitul și între Prăjescul”¹⁴. Cumpărătorul nu este altul decît Neculce vistierul, așa cum lasă să se înțeleagă actul din 1 octombrie 1683, al Alexandrei spătăroaiei, soacra lui Neculce vistierul, cum vom vedea mai departe, care donează doamnei Nastasia a lui Duca-vodă cel bătrîn, pentru Sfînta Mitropolie, „un loc de casă pre Ulița Mare, între Mitropolia veche și între casele Prăjescului, în tîrgu în Eși [...], care loc au fost cumpăratură Neculcei vistiernicul de la Alexandra stolniceasa, sora răposatului Iorgăi ce au fost postelnic”¹⁵.

Același act din 1 octombrie 1683 vorbește, în continuare, de o altă fostă proprietate a lui Neculce vistierul, „a triia parte den casăle Iorgăi postelnicul, den loc și den casă de piatră și den pivniță de piatră, parte Alexan-

¹¹ Iulian Marinescu, *Documente relative la Ioan Neculce*, în „Buletinul Comisiei istorice a României”, vol. IV, București, 1925, p. 17—18.

¹² *Ibidem*, p. 23, 24, 33.

¹³ *Ibidem*, p. 31.

N. Iorga crede (*Studii și documente*, vol. IV, București, 1902, p. 340) că o vînzare din 23 iulie 1661, a „dumisale vistiernicului Neculei”, ar putea fi a lui Neculce, tatăl cronnicarului. Apropierea nu se poate face deoarece existența unui Necula vistierul — și el vtori vistier — se verifică documentar în această perioadă, iar actul de vînzare de mai sus îi aparține.

¹⁴ Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ *Ibidem*, p. 36—37.

drei, surorii Iorgăi postelnicul [...] care rămîindu-ne nouă pentru diziastile ce-am fost dat Neculcii vistiarnicul...“, zice Alexandra spătăroaia Cantacuzino, soacră-sa, „... am socotit mai bine să fie pomană mării sale doamnei Nastasia la Sfînta Mitropolie“. După cum reiese dintr-un act de danie din aceeaşi dată şi pentru acelaşi scop, al lui Ursachi, fost mare vistier, Neculce mai deţinuse din această proprietate şi „a şesca parte [...] care parte o au fost vîndut Rusa, fata Chiriiătei, nepoata Iorgăi postelnicul, Neculcii vistiernicul şi, fiind cumpărat rău, i s-au întorsu banii Neculcii vistiernicul [de către Ursachi] ca şi pre alte moşii“¹⁶.

Acestea sînt toate mărturiile documentare, cunoscute deocamdată, despre tatăl cronicarului Neculce, pînă la căsătoria lui cu Catrina Cantacuzino şi, în afară de faptul că era „de seminţia“ lui Iorga postelnicul, ele nu ne mai spun nimic despre originea şi persoana lui.

3. Să vedem deci cine era şi de unde venea Neculce vistiernicul şi familia lui.

Numele — Neculce —, derivare, cu un sufix *-ce*, de la rădăcina numelui de persoană Nicolae — Neculae¹⁷, are sonoritatea românească, deşi sufixul *-ce* trimite în sudul Dunării¹⁸, şi îl găsim destul de frecvent în Moldova precum şi în Ţara Românească, atît înainte cît şi după prima apariţie documentară a lui Neculce vistiernicul, fără a putea stabili vreo legătură de rudenie cu familia cronicarului¹⁹.

În ce priveşte originea familiei, datorită puţinelor date cunoscute, cercetătorii nu au ajuns, pînă în prezent, să-şi poată formula un punct de vedere documentat, înclinînd către ipoteze variate şi contradictorii.

„Familia Neculce nu e o familie veche, spune Tanoviceanu²⁰; ea e sau străină sau plebeiană; înclin însă mai mult spre această din urmă părere“, pe care însă, din păcate, nu o argumentează cu nimic.

La concluzia că familia Neculce e de origine străină ajunge Iulian Marinescu, bazîndu-se pe menţiunea din „catastivul“ amintit al lui Gh. Ursachi că acesta a putut răscumpăra de la Neculce satul Drăguşanii şi altele pentru că „fiind străin, nu i s-au căzut să cumpere“. (Se ştie că străinii, neîmpămînteniţi prin căsătorie, nu puteau cumpăra moşii în ţările româneşti).

¹⁶ *Ibidem*, p. 37—38.

¹⁷ Acad. A. I. Graur, *Nume de persoane*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1965, p. 67.

¹⁸ *Ibidem*, p. 63.

¹⁹ Cercetînd principalele surse documentare româneşti, fără pretenţia de a le fi epuizat, am identificat între anii 1630 şi 1705, în Moldova, zece persoane cu acest nume, majoritatea, după cît se pare, ţărani, fără ranguri boiereşti, iar în Ţara Românească, între anii 1570 şi 1775, opt. Numele se află şi în toponimie: Neculcea, vale, în comuna Valea Mare, plasa Podgoria, azi raionul Piteşti, regiunea Argeş (C. Rădulescu-Codrin, *Muscelul nostru*, Cîmpulung, 1922, p. 112); sub forma Niculcea apare în Oltenia (I. A. Candrea, *Onomastica română cu privire specială la onomastica Olteniei*, curs litografiat, 1935—1936, cu index; apud N. A. Constantinescu, *Dicţionar onomastic românesc*, Bucureşti, Edit. Acad. R.P.R., 1963, p. 118); Neculcea, sat, comuna Havirna, raionul Dorohoi, regiunea Suceava. (*Împărţirea administrativă a teritoriului R.P.R.*, [Bucureşti], 1965, p. 235.) Numele, sub forma Neculcea, se regăseşte şi în poezia populară. V. balada *Badiul*, în G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, Buc., 1885, p. 528—550.

²⁰ I. Tanoviceanu, *op. cit.*, p. 15.

Acest punct de vedere a fost însușit și de acad. Iorgu Iordan în introducerea la prima ediție, din 1955, a cronicii lui Neculce²¹, dar n-a mai fost menținut în a doua ediție din 1959.

Cum s-a arătat de mai multe ori pînă acum²², argumentarea pe această bază a tezei că familia Neculce e străină nu se poate susține, deoarece aici termenul de „străin” este folosit în legătură cu calitatea de rudă a lui Neculce vistierul față de vînzători sau de „răzaș” (vecin sau coproprietar) față de moșia pe care o cumpăraseră, și nicidecum în legătură cu originea etnică a familiei sale.

Mai judicioasă pare argumentarea lui C. A. Stoide. Pornind de la faptul că Stamatie postelnicul, farteles lui Neculce vistierul, purta și porecla de Hiotul, adică originar din insula Hios, și că frații erau înrudiți cu Vasile Lupu, albanez de origine, numai prin alianță, el trage concluzia că „erau probabil greci, sau, în orice caz, levantini insulari”²³. Este și aici, în fapt, o deducție, neîntemeiată pe un document edificator.

În aceste condiții ar putea fi luată în discuție și ipoteza sugerată de Sever Zotta în legătură cu o eventuală origine macedo-română a familiei cronicarului. Cu ocazia publicării unui document, din 25 august 1693, privitor la Cîrste, căpitan de darabani, mai apoi mare pitar, întemeietorul familiei Hurmuzachi, din care reiese că acesta era „nepotul lui Gheorghe Hadîmbul”²⁴, Zotta actualizează, în notele explicative, o mențiune genealogică mai veche a sa prin care stabilise că acest Cîrste venea nepot de vară primară domnitorului Gh. Duca²⁵. Gh. Hadîmbul era frate cu Iane Hadîmbul, apropiat și, se pare, chiar rudă a domnitorului Gh. Duca, din partea căruia se bucură de multă încredere, fiind miluit de acesta cu sate de danie²⁶ și chiar cu căimăcămia Ucrainei²⁷.

Familia Hadîmbul este pusă în legătură cu Stamatie postelnicul, frațele lui Neculce vistierul, care, pe lîngă porecla de Hiotul sau Sacizli²⁸, o

²¹ Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, ediție îngrijită, cu glosar, indice și introducere de acad. Iorgu Iordan (Col. clasicii români), [ed. I], București, E.S.P.L.A., 1955, p. 10.

²² Gh. Ghibănescu, recenzie la „Bulet. Com. ist. a Rom.”, IV, (lucrarea citată a lui Iul. Marinescu), în „Ioan Neculce”, fasc. 5, p. 358.

C. A. Stoide, *op. cit.*, p. 98—99.

²³ Vezi și Valentin Al. Georgescu, *Preemțiunea în istoria dreptului românesc*, București, Edit. Acad. R.S.R., 1965, care prin străin înțelege o persoană cu interese noi, divergente, din afara grupului de rude, devălmași, vecini etc., privilegiat la cumpărare (p. 12).

²⁴ C. A. Stoide, *op. cit.*, p. 98.

²⁵ Sever Zotta, documentul din 25 august 1693 și note explicative la acest document, în „Ioan Neculce”, fasc. 4, Iași, 1924, p. 166 și 169—171.

²⁶ Sever Zotta, *Genealogia familiei Hurmuzachi*, în „Arhiva genealogică”, I (1912), p. 137.

²⁷ Sever Zotta, în „Ioan Neculce”, fasc. 4, p. 169.

²⁸ Pseudo Nicolae Costin, *Letopisețul Țerei Moldovei*, în M. Kogălniceanu, *Cronicele României*, vol. II, ed. a II-a, București, 1872, p. 21 („iară la Ucraina au trimis pre un nemesnic al său, anume Iane, ce era postelnic al doilea, de l-au pus hatman la Nemirova”).

²⁹ *Sacizli* = locuitor al insulei Chios, traducerea turcească a termenului de Hiotul, Heotie (v. și Diran Kélékian, *Dictionnaire turc-français*, Constantinople, 1911, p. 659).

mai avea și pe aceea de *Hadîmbul*²⁹. În același timp, au existat legături apropiate, confirmate documentar, între Cîrste pitarul și Ilie Stamate, vătaf de aprozi și mai târziu paharnic, feciorul lui Stamatie postelnicul *Hadîmbul*³⁰. Pentru confirmarea legăturilor dintre Iane *Hadîmbul* și familia lui Stamatie postelnicul noi mai adăugăm că, în timpul celei de-a treia domnii a lui Gh. Duca, atunci cînd acesta „a legat la puști”, pentru a le stoarce bani, cîteva jupînese văduve, printre care și pe proaspăta văduvă a lui Sandu Stamate comisul, un alt fecior al lui Stamatie postelnicul, acela care a intervenit pe lîngă domn pentru eliberarea lor a fost Iane *Hadîmbul*³¹.

Documentînd că Gh. Duca-vodă, de loc din Rumelia, nu putea fi decît de origine macedo-română și că Hurmuzăcheștii au avut numeroase relații cu negustori din Mețovo — Rumelia, Zotta conchide că aceste familii — Duca, Cîrste — Hurmuzachi, *Hadîmbul* și Neculce — între care au existat raporturi de înrudire și încuscrire, sînt „probabil toate de origine macedo-română, deși avînd cultură grecească”³².

Precum vedem, diversitatea opiniilor privitoare la originea familiei tatălui cronicarului Ion Neculce, dintre care nici una nu este suficient documentată, nu ne îngăduie să tragem concluzii categorice — cum au făcut unii cercetători — cu privire la o certă origine străină, respectiv grecească, a familiei.

Dimpotrivă, largă răspîndire a numelui de Neculce pe teritoriul Moldovei și Munteniei, inclusiv în toponimie, ca și implicațiile de rudenie în mediul macedo-român sud-dunărean, de unde, mai ales pe calea comerțului, a avut loc o destul de largă transmutație către nordul Dunării, lasă deschisă posibilitatea descinderii antecesorilor lui Ion Neculce din fondul, înțeles în sens larg, al neamului românesc.

Pe de altă parte, dat fiind circulația numelui de Neculce și în Țara Românească, nu este exclus ca unul din strămoșii cronicarului, poate chiar acel necunoscut din genealogia întocmită de Ștefan Ghindă postelnicul, căsătorit cu o vară primară a lui Vasile Lupu, tatăl lui Neculce vistierul, să fi venit în Moldova din principatul vecin de la sud. O ocazie potrivită pentru aceasta, ceea ce ar confirma anturajul și s-ar încadra cronologic, ar fi putut-o constitui trecerea ca domn din Țara Românească în Moldova ale lui Radu Mihnea, în 1616 și 1624, cu care ocazii acesta a dus cu sine, printre alții, pe Trufanda postelnicul (viitorul socru al lui Iorga postelnicul, înrudit, cum știm, cu Neculce vistierul), și pe Vasile Lupu însuși, atunci încă foarte tînăr³³. Lipsa unui document care să includă între cei veniți din Muntenia și numele de Neculce nu ne permite însă să dăm enunțului nostru de mai sus mai mult decît caracterul unei supoziții.

²⁹ *Hadîmb* sau *hadîm* = eunuc, scopit (lb. turcă). Miron Costin, *op. cit.*, îl numește de mai multe ori „Stamatie *Hadîmbul*” (v. p. 140 și 141).

³⁰ Sever Zotta, în „Ioan Neculce”, fasc. 4, p. 170.

³¹ Pseudo Nicolae Costin, *op. cit.*, p. 22—23.

³² Sever Zotta, în „Ioan Neculce”, fasc. 4, p. 170.

³³ Ion Zaborovschi, *Vasile Lupu ca dregător înainte de domnie*, în „Revista istorică română”, an. XV (1945), p. 159.

Vezi și Gh. Ghibănescu, *Divanurile domnești din Moldova și Muntenia în secolul al XVII-lea*, în „Arhiva”, Iași, an. XXVI (1915), p. 97—100 și 161—174.

4. Rangul de vistier al doilea sau al treilea îl va fi obținut tatăl cronicarului, poate, ca urmare a influenței fratelui mai mare, postelnicul Stamatie Hadîmbul. Dar venitul relativ modest pe care i l-ar fi asigurat o asemenea slujbă nu i-ar fi îngăduit lui Neculce vistierul să se avînte, așa cum am văzut, într-un șir de cumpărături de sate, case și locuri de case, care, de regulă, și așa cum rezultă din acte, se făceau pe „bani gata”. Este foarte probabil că sursa principală de venituri a lui Neculce vistierul era alta.

Legăturile strînse ce pare că au existat, cum am văzut mai înainte, între familiile Duca, Cîrste-Hurmuzachi și Hadîmbul — de care poate fi apropiat și Neculce — pe de o parte, și mediul de negustori macedo-români sau greci din Mețovo — Rumelia, pe de altă parte, ne îndeamnă să credem că principala activitate a lui Neculce vistierul și prima sa sursă de venituri a constituit-o negoțul.

Un indiciu suplimentar în această privință este faptul că în hîrțile care au rămas de la familia Neculce, achiziționate în 1909 de Academia Română, se află și un document din 15 iulie 1664, aparent fără legătură cu familia cronicarului, și anume o carte originală a țarului Alexie Mihailovici, prin care scutește de vamă și de alte impozite, „pe grecul din Țara Moldovei anume Nicolae Jureva”, pentru mărfurile ce le va aduce pentru trebuința cămării împărătești din Moscova³⁴.

Dacă încercarea de a identifica pe acest Nicolae Jureva cu tatăl lui Neculce vistierul ar părea, în lipsa altor elemente de sprijin, întrucîtva hazardată, ne îngăduim să afirmăm că simpla prezență între hîrțile neculciene a acestui act poate constitui, dacă nu mai mult, cel puțin o notă suplimentară care să confirme mediul de neguțatori cu care, în acea vreme, avea relații — de ce nu de afaceri? — tatăl cronicarului.

5. O chestiune încă insuficient lămurită, deși s-a discutat destul de mult în jurul ei, și a cărei clarificare, după părerea noastră, ar aduce un plus de lumină în jurul persoanei lui Neculce vistierul, o constituie stabilirea condițiilor și împrejurărilor în care a fost posibilă răscumpărarea de către marele vistier Gheorghe Ursachi a moșiilor achiziționate de tatăl cronicarului de la urmașii lui Iorga postelnicul.

Am văzut că în actul de cumpărare a satului Drăgușanii din ținutul Dorohoi, din 28 noiembrie 1660, după numele celor doi cumpărători, Miron pîrcălabul de Hotin³⁵ și Neculce brat Stamatie postelnicul, se

³⁴ Biblioteca Academiei R.S.R., documentul nr. CCLXXVIII/42, 43 ; P(eceți) nr. 584. Vezi și *Creșterea colecțiilor Academiei Române pe anul 1909*, București, 1909—1910, p. 124, unde, după traducerea românească, numele se dă sub forma Nicolae Gheorghiu.

³⁵ Miron pîrcălabul de Hotin a fost identificat de Iul. Marinescu (*op. cit.*, p. 3) cu Miron Sîrcea, dar acesta n-a fost niciodată pîrcălab de Hotin, ci de Suceava (*Surete și izvoade*, V, p. 160—161), și anume după data actului de cumpărare a Drăgușanilor. Pîrcălab de Hotin a fost, înainte, sub Vasile Lupu, tatăl său Constantin Sîrcea (*Ispisoace și zapise*, IV/1, p. 140), de unde, probabil, confuzia lui Iul. Marinescu. C. Andreescu și C. A. Stoiide (*Ștefăniță Lupu, domn al Moldovei*, p. 79 și 133) îl identifică cu Miron Ciogolea pe care, într-adevăr, îl găsim pîrcălab de Hotin la 20 aprilie 1660 (*Surete și izvoade*, IV, p. 298—302) și 11 mai 1660 (Pr. Paul Mihailovici, *Documente moldovenești*, p. 51—54). Nu am reușit însă să stabilem o legătură de rudenie

arată că „sînt și dumnealor de seminția noastră“, adică rude cu vînzătorii, ceea ce, în virtutea dreptului de protimisis³⁶, le-ar fi conferit prioritate la cumpărare. Luînd întru totul valabilă, din punct de vedere juridic, această mărturie de rudenie din textul documentului, Iulian Marinescu a ajuns la concluzia greșită că Neculce vistierul a pierdut dreptul de cumpărare ca străin de neam.

Realitatea este că tatăl cronicarului, deși într-o anumită legătură de înrudire cu familia lui Iorga postelnicul, nu întrunea condiția expresă de rudenie pe care o cerea uzanța timpului în aplicarea dreptului de protimisis, de care, în schimb, se bucura, cum vom vedea, Gh. Ursache. Se știe că rudele sau neamurile, în cadrul protimisisului, mergeau numai pînă la spița a șaptea, inclusiv: tatăl și copilul (spița I); frații între ei (spița a II-a); nepoții de frate și soră (spița a III-a); verii primari (spița a IV-a); nepoții de veri primari (spița a V-a); verii de-al doilea (spița a VI-a); nepoții de veri de-al doilea (spița a VII-a)³⁷. De la veri de-al treilea (spița a VIII-a) mai departe înceta prioritatea de cumpărare a rudelor și începea cea a răzeșilor (vecini sau coproprietari ai moșiei).

Neculce vistierul era fiul acelui necunoscut din menționata genealogie a lui Vasile Lupu, care fusese inițial căsătorit cu o vară primară a lui Vasile Lupu, a lui Iorga postelnicul și a surorilor lui. El se născuse însă din a doua căsătorie a tatălui său, prin care acesta nu mai menținea nici o legătură de rudenie (nici măcar prin alianță) cu grupul de veri amintit. În felul acesta, Neculce vistierul nu se încadra în nici una din spițele care i-ar fi asigurat, în mod legal, protimisisul de rudenie la cumpărăturile de moșii pe care le făcea de la surorile lui Iorga postelnicul.

În privința legăturii de rudenie a lui Neculce vistierul cu Iorga postelnicul s-ar putea avea în vedere și informația lui Tanoviceanu după care Neculce vistierul, căruia el îi spunea și Blănarul, ar fi fost rudă apropiată — pare-se frate — cu un Andonie Blănar, ginere al Alexandrei stolniceasa, sora lui Iorga postelnicul³⁸. Rămas văduv și fără copii prin 1664, Andonie Blănar pierde, potrivit uzanțelor timpului în astfel de situații, zestrea primită la căsătorie³⁹ și, totodată, calitatea de rudă față

între Miron Ciogolea și neamul lui Iorga postelnicul, ceea ce pune sub semn de întrebare, în ce-l privește, temeinicia mențiunii de rudenie înscrisă în act. Opinăm pentru identificarea făcută de C. Andreescu și C. Stoide, considerînd că, în astfel de cazuri, ar fi fost suficientă legătura de rudenie cu vînzătorii numai a unuia dintre cumpărători pentru a beneficia de dreptul de protimisis. De altfel, acest al doilea cumpărător din act pare a avea un rol cu totul secundar în cumpărarea Drăgușanilor și probabil că nici nu a participat efectiv la plată, întrucît Gh. Ursachi, cînd vorbește de răscumpărare, se referă exclusiv la Neculce vistierul ca cel ce cumpărase și deținuse satul și căruia i-a întors banii.

³⁶ *Drept de protimisis* = drept de întîietate, de precădere, de preferință; în terminologia juridică nouă — drept de preemțiune, de precumpărare etc. (Val. Georgescu, *op. cit.*, p. 13).

³⁷ Gh. Ghibănescu, [recenzie la] I. Minea, „Cercetări istorice“, an. IV, nr. 2, Iași, 1928, în „Ioan Neculce“, fasc. 8, p. 260.

³⁸ I. Tanoviceanu, *op. cit.*, p. 15; M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 51, își exprimă îndoiala că s-ar putea lua în considerare o legătură precisă de fiu și tată între bătrînul Blănar și Neculce Blănar vistierul, ca aceea presupusă de către I. Tanoviceanu.

³⁹ Gh. Ghibănescu, *Surete și izvoade*, IV, p. 25—26.

de fosta lui soacră Alexandra stolniceasa. Bineînțeles, prin această împrejurare, ar fi decăzut din legătura de înrudire cu Alexandra stolniceasa și surorile ei și Neculce vistierul, prezumtivul frate al lui Andonie. Acesta a putut fi semnalul pentru Gh. Ursachi să-și pună în valoare dreptul de răscumpărare a satelor pe care le cumpăraseră Neculce vistierul de la surorile lui Iorga postelnicul.

Dacă rudenția lui Neculce tatăl cu Iorga postelnicul și surorile lui era, în ambele situații mai sus arătate, destul de șubredă, în schimb Gh. Ursachi era rudă îndeaproape cu aceștia prin căsătoria cu Ileana, fata lui Gheorghe hatmanul, fratele lui Vasile Lupu, încă înainte de 15 septembrie 1661, când ne este arătat ca atare de un document⁴⁰. Ileana și, o dată cu ea, și soțul ei Gh. Ursachi, veneau nepoți de veri primari surorilor lui Iorga postelnicul, rude de spița a cincea, cu drepturi certe de protimisire a moșiilor acestora.

În asemenea condiții, apare limpede și pe deplin legal dreptul de răscumpărare de care a uzat Ursachi pentru a obține moșiile pe care Neculce vistierul le cumpăraseră în baza unui fals protimisis sau, în orice caz, în virtutea unei legături de rudenie cu vânzătorii inferioară aceleia de care se putea prevala Ursachi⁴¹.

Disputa pentru moșiile urmașilor lui Iorga postelnicul între Neculce vistierul și Gh. Ursachi se pare că a durat până prin anul 1667, când trebuie să fi intervenit o conciliere între cei doi, ceea ce ar explica faptul că, chiar în acest an, Neculce a putut să cumpere, în continuare, de la surorile lui Iorga postelnicul fără ca posesia cumpărăturilor să-i mai fie tulburată de Ursachi.

O dovadă în acest sens este actul, menționat de noi mai sus, din 10 aprilie 1667, prin care Alexandra stolniceasa, sora lui Iorga postelnicul, vinde unei persoane al cărei nume nu este încă menționat în act (spațiu gol), dar care s-a dovedit a fi Neculce vistierul, un loc de casă cu pivniță, în Iași, pe Ulița Mare. În acest document, printre martorii vânzării, figurează și „dumnealui Ursachi vistierul cel mare”⁴² ceea ce, potrivit uzanțelor timpului, însemna că el, punându-și semnătura pe act, înțelegea să renunțe la orice pretenții de cumpărare sau răscumpărare în ce privește bunul ce făcea obiectul actului. Acest lucru se verifică pentru că aflăm dintr-un document ulterior, din 1 octombrie 1683, că Neculce vistierul a rămas bun proprietar al acestui loc de casă pe care l-a cedat mai târziu (prin 1670) soacrei sale, Alexandra Cantacuzino spătăroaia, în schimbul zestrei, și care, ca proprietară, l-a făcut daniel, cum am văzut, la data de mai sus, doamnei Nastasia a lui Gh. Duca-vodă.

În aceleași condiții și cam prin aceeași vreme trebuie să fi devenit Neculce vistierul proprietar și pentru „a triia parte den casăle Iorgăi postelnicul” din Iași, cumpărătură de la Alexandra stolniceasa — partea ce-i revenise acestuia la împărțirea averii fratelui răposat — proprietate

⁴⁰ Gh. Ghibănescu, *Surete și izvoade*, vol. XXII, Iași, 1929, p. 7. Copiii „răposatului Ghiorghe ci-au fost hatman” îl numesc pe Ursachi „cumnatu nostru”.

⁴¹ Vezi Val. Georgescu, *op. cit.*: Răscumpărarea, ca sancțiune a nerespectării dreptului de preemțiune (protimisis), p. 12—13 și 64—72.

⁴² Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 19.

care a urmat aceeași filieră ca și locul de casă luat în discuție mai sus. De reținut că „a șesea parte” din aceeași casă ce revenise Chiriaței și apoi Rusei, fata acesteia, de asemenea cumpărată de Neculce vistierul, a intrat în grupul proprietăților răscumpărate de Ursachi, ceea ce înseamnă că tatăl cronicarului o cumpărase înainte de 1667, probabil în același timp cu satele Lăiteni, Florințoaia, jumătate Ungheni și jumătate Ciurești.

Care să fie cauza neașteptatei împăcări între cei doi?

Vom căuta să elucidăm această chestiune coroborând puținele documente privitoare la Neculce vistierul, cunoscute pentru această perioadă, cu celelalte indicii ce ne stau la îndemână.

Se știe că Ursachi vistierul cel mare, fire întreprinzătoare, paralel cu activitatea de exploatare a numeroaselor sate ce cumpărase și în afară de comerțul de vite și lemn, și-a înjghebat, cu timpul, un puternic și rentabil comerț de „potasă”, cenușe de salcie, produsă în instalațiile sale de ardere din ținutul Vaslui, pe care o exporta, în asociație cu negustorul polon din Liov, de origine din Rumelia, Alexandru Balaban, până la Dantzig, la țărmurile mării Baltice⁴³.

Este probabil că, extinzându-și din ce în ce mai mult acest comerț, Ursachi simțea nevoia unor colaboratori și agenți versați în treburile comerciale, în măsură să-i asigure o bună reprezentare față de clienții și asociații săi externi. Alături de alte nume românești și grecești, mai mult sau mai puțin cunoscute în comerțul din acea vreme — Mihail Manea, Ghinea Nicolae, Dimitrie Ipatie, Ion Mazarachi, Petru Aphendiko și alții⁴⁴ — Ursachi îl va fi recrutat, pentru aceste treburi, și pe Neculce vistierul, pe care-l recomanda, în acest sens, practica lui de neguțator. Covârșit de atotputernicia pe plan financiar a lui Ursachi, Neculce vistierul va fi preferat, desigur, această ofertă de colaborare, acceptând în mod tacit o înfrângere, compensată de perspectivele unor eventuale avantaje din partea unui protector atât de puternic, în locul continuării unei dispute inegale în care nu-și mai întrevedea șanse de reușită.

Legăturile lor de afaceri sînt confirmate de documentele procesului ce a avut loc în 1671, la Stanislavow, în Polonia, între Ursachi și Balaban, în care, pe lângă numele de neguțatori amintiți de noi mai sus, este menționat și acela al lui Neculce. Prin actul de încheiere redactat la 3 august 1671, în urma procesului, Gh. Ursachi recunoaște și se obligă să plătească, printre altele, lui Balaban 300 scuzi „pour Monsieur Nikulce”, care nu poate fi altcineva, după părerea noastră, decît Neculce vistierul⁴⁵.

⁴³ Academia R. P. R., *Istoria României*, vol. III, București, Edit. Acad. R. P. R., 1964, p. 51 și 56.

N. Iorga, *Istoria comerțului românesc*, vol. I, Epoca veche, București, 1925, p. 289.

⁴⁴ N. Iorga, *op. cit.*, p. 289.

⁴⁵ Col. Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, suplem. II, vol. III (1641—1703), București, 1900, p. 202 și 203.

La pag. 201 apare un „Monsieur Mikulcy”, negustor, care suferă o pagubă, la un transport de mărfuri, din cauza unei incursiuni a tătarilor și cazacilor, la Podhayce, în Polonia. Dacă acesta ar fi numele, în transcriere polonă, al lui Neculce vistierul, ar însemna că el, paralel cu activitatea desfășurată pentru Ursachi, efectua, în afara granițelor Moldovei, și operațiuni comerciale pe cont propriu.

Ca urmare a activității lor comerciale comune, conturile dintre Neculce vistierul și Ursachi vor mai fi înregistrat multe alte sume de plată, de-o parte sau de alta, dintre care unele rămășițe au fost lichidate, abia cu mult mai târziu, de către urmașii lor. Astfel, la 20 mai 1723, „Maria stolniceasa lui Ursachi“, nora fostului mare vistier, dă scrisoare la mîna lui Ion Neculce biv hatman, cronicarul, „pentru-o socotială ce-am avut cu dumnealui dintr-un zapis de 600 lei, a părintelui dumisali Neculcii vist. ce au fost dator lui Ursachi vistiarnicul de multă vreme, socru-meu“. Datoria se lichidează însă la 300 de lei, „neștiind dumnealui [hatmanul] acea datorie, cu adevărat este plătită au ba“⁴⁶.

6. Colaborarea cu Ursachi, mai degrabă subordonarea față de cel a căruia protecție o acceptase, pe lângă cîștiguri bănești, i-a adus lui Neculce vistierul și alte avantaje. Ne referim la căsătoria lui cu Catrina, fiica Alexandrei și a marelui vistier, mai apoi spătar, Iordache, decedat din 1664, din marea și influenta familie a Cantacuzinilor moldoveni.

Neculce vistierul — vistier al doilea sau al treilea cum am arătat mai sus — nu avea un rang boieresc înalt și nu făcea parte dintr-o familie cu rezonanță în boierimea Moldovei din acel timp. Era totuși frate — ce-i drept, vitreg, — cu Stamatie Hadîmbul, mulți ani mare postelnic în divanul Moldovei, mort în 1670, și avea legături de rudenie, nici acestea, însă, cum am văzut, îndeajuns conturate, cu familia fostului domnitor Vasile Lupu. Dacă mai adăugăm că nu dispunea, probabil, la acea dată, nici de o avere prea mare, un indiciu fiind puținătatea proprietăților, în mod legitim ne punem întrebarea ce anume îl putea recomanda pe acest neguțător lipsit de o strălucire deosebită să intre, prin căsătorie, într-o familie atît de însemnată ca a Cantacuzinilor, de unde urma să primească și o zestre impunătoare.

Am arătat în alt loc că nu se poate susține teza că fiica Alexandrei, Catrina, ar fi fost mută și că acest defect al candidatei la căsătorie ar fi deschis calea unei mezalianțe⁴⁷.

Bazați pe cele de mai sus, noi considerăm că Neculce vistierul a fost recomandat și susținut pentru această căsătorie de către protectorul său Gh. Ursachi, ginere și el al Alexandrei Cantacuzino, din 1666 sau 1667, prin căsătoria cu o altă fiică a acesteia, Maria, naș fiindu-le însuși domnul Moldovei din acel timp, Iliș Alexandru (1666—1668)⁴⁸.

Gh. Ursachi era interesat ca unul din principalii săi colaboratori, căruia îi revenea să efectueze în contul său, al lui Ursachi, importante tranzacții comerciale, să fie un om în care să poată avea deplină încredere și, natural, cu atît mai mult putea corespunde unei atare condiții o rudă apropiată, un cumnat. Am mai putea adăuga la aceasta interesul lui Ursachi de a avea în familie, alături de el, ca sprijin în diferite împrejurări ce-l puteau interesa (vînzări sau schimbări de moșii, moșteniri etc.), pe cineva asupra căruia cîștigase un util ascendent.

⁴⁶ Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 58—59.

⁴⁷ Dumitru Velciu, „Iordăchioaia visterniceasa“, *bunica dinspre mamă a cronicarului Ion Neculce*, în „Revista de istorie și teorie literară“, tom. 16 (1967), nr. 3, p. 461.

⁴⁸ D. Velciu, *loc. cit*

Considerăm necesar de semnalat faptul că Ion Neculce îl prezintă, în cronică, pe Gh. Ursachi într-o lumină favorabilă. Depart de a-l blama, ca un resentiment pentru neajunsurile pe care acesta le crease tatălui său prin răscumpărarea moșiilor obținute de la surorile lui Iorga postelnicul, fapt ce nu se poate să nu-i fi ajuns ulterior la ureche, din sinul familiei, cronicarul găsește cuvinte de caldă compătimire pentru fostul mare vistier-nic, victimă a lăcomiei pentru avere a domnitorului Gh. Duca. Și cu toate că Ursachi se făcuse vinovat față de Duca-vodă, prin pîra lui la Țarigrad, care l-a costat pe Duca maziirea din a doua domnie, practică pe care Neculce o condamnă sever în alte ocazii, aici, în cazul lui Ursachi, dimpotrivă, aruncă anatema împotriva domnitorului și consideră ca o bine-meritată pedeapsă a lui Dumnezeu sfîrșitul nefericit al celei de-a treia domnii a acestuia: „Așe au făcut Duca-Vodă lui Ursachi, și pe urmă i-au plătit Dumnedzău și Ducăi-vodă“⁴⁹.

Această atitudine a cronicarului față de Ursachi confirmă părerea noastră că, uitate fiind disputele pentru moși dintre Neculce vistierul și Ursachi, acesta din urmă lăsase în familie, lucru ce se întrevede și la Ion Neculce însuși, imaginea unuia care binemerita din partea urmașilor.

Căsătoria lui Neculce vistierul cu Catrina Cantacuzino, cea de-a treia fiică a Alexandrei, „Iordăchioaia cea bătrînă“, a avut loc, după toate probabilitățile, prin 1670, cum ar rezulta din foaia de zestre pe care o dă Alexandra fiicei sale⁵⁰, dată confirmată și de faptul că în zestrea ei intră și un număr de sate pe care bătrîna Iordăchioaie le primise danie, la 1 ianuarie 1670, de la o soră mai mare, văduvă, Ileana comisoaia⁵¹.

Cu ocazia căsătoriei, Neculce vistierul primește în zestrea soției, în afară de fălci de vie și sălașe de țigani, nu mai puțin de 21 sate întregi, patru jumătăți de sate și două pătrimi de sat, în opt ținuturi ale țării⁵².

Bogat proprietar de pămînt, intrat prin căsătorie în rîndul latifundia-rilor țării, Neculce vistierul se va mai fi ocupat, în parte, de treburile co-merciale comune cu Ursachi, așa cum ni-l atestă actul procesului cu Balaban, din 3 august 1671, dar, în același timp, va fi fost nevoit, prin forța lucruri-lor, să se intereseze, din ce în ce mai îndeaproape, de administrarea și ex-ploatarea numeroaselor sate pe care le deținea. Așa se face că, în 24 noiem-brie 1672, îl vedem pe „dumnealui Neculce biv visternic“, participînd, ală-turi de o seamă de megieși și oameni buni, la delimitarea, de către un vornic domnesc, a unui loc vecin cu Prigoreni săi⁵³. Pierderea titlului de vistiernic — biv înseamnă fost — trebuie pusă în legătură cu dizgrația care-l atinsese, din a doua domnie a lui Gh. Duca (1668—1672), și pe protectorul său Gh. Ursachi.

⁴⁹ Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediția acad. Iorgu Iordan, ed. a II-a, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 81.

⁵⁰ *Creșterea Colecțiilor Acad. Române pe anul 1909*, p. 126; M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 51.

⁵¹ Theodor Codrescu, *Uricariul*, vol. IX, Iași, 1887, p. 315—316.

⁵² Iul. Marinescu, *op. cit.*, p. 33—34 și 65.

⁵³ M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 50.

Din căsătoria cu Catrina Cantacuzino a rezultat un singur copil, născut în 1672, viitorul cronicar Ion Neculce⁵⁴, care, „rămăind mic de părinți, de tată”⁵⁵, cum însuși mărturisește într-o scrisoare, din 1732, nu s-a bucurat multă vreme de mângâierea și protecția paternă.

De la mențiunea documentară din 24 noiembrie 1672, nu mai avem nici o știre despre Neculce vistierul care s-a stins de timpuriu, probabil de vreo boală sau accident, prin 1677 sau mai devreme⁵⁶, căci la 15 iunie 1679 o aflăm pe Catrina Neculce căsătorită cu cel de-al doilea soț, Enache grămaticul⁵⁷. Între cele două căsătorii trebuie să avem în vedere cel puțin anul de doliu după moartea primului soț care, potrivit canoanelor bisericii, se respecta cu severitate.

7. Mort înainte de vreme, pe când copilul Ion avea abia 5—6 ani, Neculce vistierul nu a avut răgazul de a exercita, în creșterea și educarea fiului său — în afară, poate, de unele noțiuni de limbă grecească — vreo influență pe care s-o putem surprinde în formarea spirituală a viitorului cronicar.

Copilul însă va fi resimțit întreaga durere a pierderii timpurii a tatălui și, dacă ni se pare că întrevădem — și în scrisoarea amintită din 1732 — după atîția ani, o undă tîrzie a acestei dureri, este sigur că imaginea tatălui, pe care, fără îndoială, apucase să-l cunoască, l-a împiedicat să se apropie sufletește de tatăl vitreg. Felul rece, impersonal, lipsit de orice adeziune, în care redă în cronică uciderea de către poloni în 1686 a lui Enache grămaticul⁵⁸, poate fi considerat, în mod indirect, drept unul din puținele ecouri pe care cronicarul ni le-a transmis, peste veacuri, cu privire la sentimentele sale filiale față de Neculce vistierul.

*

Prin cercetarea de față, confruntînd puținele documente cunoscute despre Neculce vistierul cu diferite elemente contingente mediului istoric în care acesta a trăit, am încercat să clarificăm o serie de aspecte privind

⁵⁴ Existența unui alt copil, Constantin, de care se face mențiune, fără să se citeze temeiul, într-o lucrare plină, de altfel, de inexactități (Dimitrie Dan, *Un manuscris slavon scris în 20 mai 1650, în satul Birnova din Moldova*, în „Arhiva genealogică”, II, p. 37), neatestat în altă parte, nu poate fi luată în considerare.

În același mod și, probabil, avînd ca sursă lucrarea lui Dim. Dan, un Constantin este menționat, ca fiu al lui Neculce vistiernicul și Catrinei, și de T. Bălan, *Documente bucovinene*, vol. IV, Cernăuți, 1938, p. 72 și 73 (spîță).

Cele două surori, Maria și Sanda, sînt fetele lui Enache grămaticul, al doilea soț al Catrinei Cantacuzino.

⁵⁵ I. Tanoviceanu, *Cîteva notiți biografice asupra cronicarului Ioan Neculce*, în „Arhiva”, Iași, an. II (1890—1891), nr. 6, p. 331.

⁵⁶ M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 51; C. A. Stoida, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁷ Un Neculce apare înscris în catastihul unei dugheni din Iași, dator cu 1 leu pentru o cumpărătură de „mosul cevit” (= muselină albastră), din care, mai tîrziu, a plătit jumătate (C. Turcu, *Catastihul unei dugheni din Iași la 1679*, în „Studii și cercetări științifice”, Iași, an. VI (1955), secț. a III-a (științe sociale), fasc. 3—4, p. 175—181). Dacă data, stabilită de editorul actului la 25 august 1679, poate fi adusă prin 1676—1677, cumpărătorul de muselină albastră ar putea fi identificat cu Neculce vistierul.

⁵⁸ Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. cit. (a II-a), p. 97.

viața și activitatea lui, lăsate în suspensie de cercetătorii dinaintea noastră, și să rotunjim, pe cât ne-a permis penuria de date utilizabile, o biografie a tatălui cronicarului.

Pe baza celor arătate pe larg în cuprinsul lucrării, putem conchide că familia tatălui cronicarului — nefiind demonstrată documentar originea ei străină — și-ar putea avea obârșia în sudul macedo-român, de unde a venit în Moldova, în legătură cu treburi de comerț, după un posibil stagiu în Țara Românească.

Vtori sau treti vistierul Neculce, frate vitreg cu marele postelnic Stamatie, avea ca principală ocupație neguțătoria pe care a practicat-o și în afara hotarelor Moldovei. El a trebuit să cedeze în favoarea lui Gh. Ursachi, mai târziu vistier mare, primele proprietăți cumpărate în Moldova pentru că, în condițiile dreptului de protimisis, se situa pe o treaptă de rudenie cu vânzătorii inferioară celei pe care o ocupa Ursachi.

Mai târziu, împăcat cu marele vistier, devine colaboratorul și subordonatul acestuia în exportul de potasă în Polonia și, cu sprijinul lui, intră prin căsătorie în familia Cantacuzino, cu care ocazie primește o zestre deosebit de bogată care-l situează în rîndul latifundiarilor țării.

Această cotitură în viața lui Neculce vistierul va fi hotărîtoare și pentru unicul său descendent, viitorul cronicar Ion Neculce, care, așa cum vedem din cronică, nemaiavind nimic comun cu activitatea de început a tatălui său, se va simți legat exclusiv de interesele boierimii mare proprietară de pămînt, în rîndurile căreia va tinde de timpuriu să se integreze.

METAFORA MĂRII ÎN „ÎMPĂRAT ȘI PROLETAR“ (I)

ION DUMITRESCU

1. Cercetătorii lui Eminescu au relevat că în opera lui poetică spectacolul mării ne întâmpină adesea, fiind una din căile prin care se exprimă sentimentul infinitului. De asemeni, s-a remarcat că la dînsul natura este străbătută de o viață elementară, a cărei esență, după necesități artistice, apare uneori identică, alteori în contrast cu destinul omenesc, alteori, în sfîrșit, reprezentînd o mare taină, pe care implicațiile intuiției poetice și sugestiile limbii o dezvoltă și mai mult. Potrivit structurii sale sufletești și idealului său de artă, pornind și de la îndrumări ce veneau din direcții multiple, Eminescu a văzut de timpuriu în mare simbolul nesfîrșitului și zadarnicului zbucium omenesc, atît pe planul vieții individuale, cît și pe scena istoriei.

Dintre poeziile publicate în timpul vieții, *Împărat și proletar* este, în ordine cronologică, cea dintîi care privește astfel marea. De geneza ei s-au ocupat, între alții, G. Bogdan-Duică, D. Caracostea, G. Călinescu. Primii, cu diferențe între dînsii care nu este locul să fie discutate aici, relevînd anumite experiențe sufletești tipice, între care cea mai importantă este a comunei de la Paris, insistă asupra procesului istoric de plămuiere, cu fazele importante din *Proletarul* sau *Ideile unui proletar*, *Umbre pe pinza vremii*, tabloul Cezarului la marginea mării și meditația finală, în ale cărei cadențe sumbre este cuprinsă ursita existenței întregi. Fără a intra în amănunt, Călinescu invederează legăturile dintre *Panorama deșertăciunilor* și *Împărat și proletar*, pe care o consideră derivație a primei, cuprinzînd epoca modernă. Legăturile cu Schopenhauer, de la ideologie pînă la imagini, au fost și ele urmărite de cercetătorii amintiți și de alții, după cum s-au adus și corespondențe sau analogii cu poeziile pe temă socială ale altor literaturi, spre a desprinde, dintr-un orizont comparat, specificul poetului român.

În ce privește valoarea artistică a poeziei, momentul cel mai de seamă al interpretării aparține lui D. Caracostea, care însă, potrivit planului lucrării sale, s-a oprit numai la anumite aspecte ale problemei. Confruntînd rezultatul acestor studii cu un examen amănunțit al poemei *Memento-mori*, concluzia firească la care se ajunge este că *Împărat și proletar* reprezintă o creațiune independentă de prima, ale cărei experiențe tipice și imagini-simboluri reprezentative însă le-a folosit. *Memento mori*, cu toată splen-

doarea unor anumite părți, puse în lumină mai ales de Călinescu, suferă, ca imagine de ansamblu, din cauza unor insistențe și reveniri discursive, pe care, într-un poem de factură ciclică, vârsta fragedă a lui Eminescu nu le-a putut definitiv înlătura.

Experiența din *Memento-mori* însă a folosit, căci, când ulterior a abordat iarăși tema poeziei sociale, spre a da expresie intuiției că răul este indisolubil legat de viață, Eminescu s-a oprit la unul singur din momentele tipice ale istoriei: Comuna din Paris și elanurile ei sfărimate. Manuscrisele arată limpede căutările trudnice în urma cărora s-a ajuns la *Împărat și proletar*. Simțul superior de artă al poetului a fost satisfăcut numai când fantezia a sudat într-o sinteză revelatoare imaginile care în *Memento-mori* erau, pe de o parte, izolate una de alta, iar pe de altă parte, aveau mai mult o valoare descriptivă, fără glas de adâncuri, cu toată grandilocvența peisajului.

Obiectul studiului nostru restrânge preocupările la imaginea dominantă din *Împărat și proletar*: Cezarul la marginea mării cu componentele ei: lucirea fantomatică a lunii, trunchiul plecat al salciei pletoase, apariția halucinatoare a regelui Lear, destăinuirea lugubră a valurilor. Întregul complex însă dobândește lumină și pe latură estetică prin evidențierea într-un scurt istoric a descendenței, acolo unde există, din *Memento-mori*.

2. Vor fi învederate pe rând aceste aspecte și, evident, numai cele principale.

a) Iată cum prezintă poemul deșertăciunilor pe Napoleon I exilat la Sfânta Elena:

„Exilat în stînce sure și-n titanica-i gîndire
Ca Prometeu ce-a adus lumii a luminii fericire
De pe-o piatră el privește lingușirea mării adînci:
Acolo gonit de soarte și de gînduri el adoarme,
Cu durere adîncă marea vrea pămîntul să-l răstoarne
Și izbîia mugind de doliu în mormîntul lui pe stînci.“

Alături de reflexele lor clasiciste, versurile sînt remarcabile prin pregnanța peisajului dezolant. În apusul vieții, cu gîndul la mărirea sfărîmată, împăratul privește frămîntarea valurilor, distingînd în ele profilul însuși al soartei lui. Înțelegerea zădărniciiei universale, simbolizată prin zbaterea mării, este vizibilă mai ales în ultimele două versuri, prefigurație pînă la ușoare identități de formă a celor corespunzătoare din catrenul al doilea al sonetului *S-a stîns viața*. Sufletul substituit apei, bîntuit de durere în fața morții fatale, și-ar desfășura impetuos valurile peste întregul pămînt, dar ele se sfarmă neputincioase de stîncile ce adăpostesc mormîntul slăvitului împărat. Demn de reținut, spre a descifra modalitatea acelui catarsis final din poema publicată în 1874, este că apele privesc cu compasiune prăbușirea omenească.

Auirea sinistră a mării, cu confruntarea dintre Cezarul înfrînt de *soartă și valuri*, a dobîndit, astfel, prima expresie aici. *Împărat și proletar* va păstra intuiția, dar va cultiva sobrietatea de descriere, îndrumînd în adîncime semnificația metaforică.

b) Salcia pletoasă, la al cărei trunchi plecat va veghea Cezarul, ca element decorativ, cu resurse simbolice neexploatate încă, se află și în *Memento-mori*. Civilizația ebraică, roasă de germenul dezagregării fatale, își trăiește sfârșitul, zugrăvit de poet prin versurile următoare :

„Dar venit-a judecata și de sălcii plîngătoare
Cîntăreții își anină harfa lor tremurătoare...
În zadar rugați pieirea — muri se năruiesc și cad
Cad și scări, și-aurite arcuri, grinzi de cedru, porți de-aramă
Soarele privește galben peste-a morții lungă dramă
Și se ascunde-n norii roșii de spectacol speriat.“

Aspectul îndurerat al acestui copac este cunoscut. Epitetul însuși cu care l-a desemnat poporul reprezintă o metaforă, receptacol condensat pentru bogate sugestii. Adesea scriitorii recurg la el, ca să susțină, printr-un peisaj dezolant, ideea poetică. Preromantismul, care, în anumite privințe, s-a prelungit în literatura română pînă tîrziu, a avut o preferință unică pentru imaginea aceasta. Cu funcțiune similară apare salcia pletoasă și în poezia populară. Exemplul cel mai frumos — spre a cita unul — l-a comentat B. Șt. Delavrancea în discursul său de recepție *Estetica poeziei populare* :

„Te lasă, te lasă
Salcie pletoasă,
Să te bată vîntul
Să-mi umbrești pămîntul
Să-mi săruți mormîntul.“

Versurile acestea au apărut nuvelistului român mai bogate în duioșie decît ceea ce a dat Alfred de Musset, dezvoltînd asemănător imaginea în două terțete celebre.

În contextul menționat din *Memento-mori* existența mai multor sălcii plîngătoare creează un spațiu decorativ desfășurării poemei, restrîngînd, prin aceasta, reflexele de însingurare crescîndă care artistic sînt urmărite. În același sens, gestul aninării harfelor de ele vădește lipsă de sobrietate, o concesie ornamentației exterioare de gust baroc. În sfîrșit, denumirea însăși a sălciilor cu epitetul metaforic — chemat și spre a realiza rima : *plîngătoare* — *tremurătoare* — aduce semnificația la suprafață, revărsînd-o contemplării nediferențiat de limbajul zilnic. Drumul spre imaginea finală însemnează eliberarea de aceste scăderi. Pentru considerații ce vor urma mai tîrziu, trebuie menționat și faptul că lumina galbenă a astrului este o corespundență pe plan cosmic a prăbușirii culturii ebraice.

c) Este un fapt îndeobște cunoscut că scriitorii transferă, cu respectul cerințelor intuiției artistice și schimbînd numele, anumite portrete dintr-o operă în alta. Din acest punct de vedere, apariția fatidică a regelui Lear are o prefigurație în făptura zeului Zamolxe, cu barba argintie fluturînd în soare, cu plete albe răscolite de furtună, cu coroana colțuroasă, apare răsturnat în car din valuri, plutește îngîndurat peste codri și peste munți și conduce, în capitolul închinat Daciei, armata zeilor ei împotriva Romanilor :

„Ca o negur-argintie barba lui flutură-n soare
 Pletele-n furtună-umflate albe ard ca o ninsoare
 Colțuroasa lui coroană e ca fulger împietrit,
 Împletit cu stele-albastre. Răsturnat în car cu rune
 Cu-a lui mină-arată drumul la oștirile-i bătrine
 Și de dor de bătălie crunt e ochiul strălucit.
 Astfel arcul nalt de ceruri el îl urcă cu grandoare
 Munții lungi își clatin codrii cei antici și-n resemnare
 Prăvălesc de stînci căciule salutînd întunecat,
 Iar hlamida lui cea albă zvîrle falduri de zăpadă
 Cînd el brațul își ridică strigînd stîncilor să cadă
 Mișcînd codrii de răsună în imperiul lor uscat.“

Nu este, evident, vorba de o identitate funcțională între metafora lui Zamolxe și cea a regelui Lear, ci de o anticipație în configurația portretului și în schițarea teritoriilor existenței peste care fantoma își va purta zborul.

d) Privitor la valoarea simbolică a spectacolului mării în *Împărat și proletar*, referințele la *Memento-mori*, din care prima descinde, aduc, de asemeni, bogate lumini. În poemul *deșertăciunilor*, marea este simbol fundamental. În fundul ei, sînt clopote care noaptea sună melodia lugubră a prăbușirilor :

„Marca-n fund clopote are, care sună-n orice noapte“

(Egiptul)

Valurile apei și stelele tăriei, pentru cine știe să înțeleagă, vorbesc :

„Cine are urechi s-asculte ce murmur gurile rele
 Și vorbărețele valuri și proorocitoarele stele“

(Grecia)

Eternă, pusă în mișcare de zei, marea se revoltă neputincioasă în fața timpului, care spulberă totul.

„Nori ca de bazalt de aspri se zidesc pe-albastra boltă
 Parcă-auzi a Mării negre și a Dunării revoltă
 Și a lumii-încheieture parcă le auzi trosnind“

(Roma)

În valurile mării dispar civilizații, după cum în palatele misterioase ale ei se înfiripă avîntul spre altele noi. Din caleidoscopica lor lume, poetul reînvie cîteva, împletind cu măiestrie mitul și istoria. În acest sens, un moment de înalte realizări artistice ne întîmpină în episodul închinat Greciei. Expresie a geniului elen, sculptorul orb „...înmoaie cu al lui suflet plin de vară / Piatra rece...“, încît din dalta care-i tremură în mîini, ies la iveală întrupări fără pereche. În altă parte, cugetătorul obsedat de enigma existenței, propune soluțiile lui, a căror măreție de concepție se hrănește și din sobrietatea decorului, camera îngustă, lampa de oliu, în contrast cu noblețea

de spirit ce plăsmuiește sisteme de pasiune pură, de îndată ce este trează convingerea gratuității lor. Urmează acum imaginea lui Orfeu, pe o piatră prăvălită lângă mare, cu cotul răzimat pe harfa-i sfărîmată, cu glasul stins de aripa disperării, ascultînd „...cum vîntu-nșală și cum undele îl mint“. Miticul cîntăreț aruncă apoi în mare zdrobita-i harfă și, pe același drum, o urmează întreaga gîndire greacă :

„De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri spune-a Greciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țărmi-i mîngîie-n zadar.“

Descrierea de suprafață cedează, iar atributele alegorice covîrșesc. Din unduirea valurilor, se desprind acordurile aceleiași dureri sublime, pe care, cuprins de disperare, o cînta Orfeu, iar din înfățișarea lor vizuală, cu încercarea de a depăși țărmlul și căderea înapoi, se conturează ca definitivă senzația prăbușirii : pe apele morții se călătorește fără întoarcere. Frumusețea imaginii constă în dezvoltarea resurselor ei metaforice pe două planuri : vizual și auditiv, convertite într-o sinteză lipsită de artificul jocului forțat.

Momentul harfei sfărîmate exprimînd durerea supremă în fața morții neîndurate a circulat frecvent în poezia preromantică, precum și în cea romantică. Imaginea l-a interesat și pe Eminescu mai ales în anii de formațiune. Străbătînd postumele, numeroase exemple sugestive ne întîmpină. Marele liric este și el o dovadă cum anumite teme preromantice au frămîntat și au fertilizat ogorul poeziei române. În *Memento-mori*, imaginea harfei sfărîmate pare a descinde mai mult din celebra baladă a lui Uhland, *Des Sängers Fluch*, cu ale cărei strofe finale de blestem prezintă analogii blestemul lui Decebal adresat Romanilor.

Faptele menționate și altele care ar putea continua dovedesc că marea, metaforă a zădărniciiei vieții, revelatoare deci și pentru zbuciumul omenesc, organizează în juru-i momentele culminante din poemul deșertăciunilor. Cu aceeași funcțiune ea apare în *Împărat și proletar*. De aceea, trebuie lămurit pe ce anume dimensiuni se ridică metafora care, considerînd viața omenească sub raport individual și pe plan istoric, o apropie de împărăția valurilor.

3. Vom alege din *Memento-mori* textul cel mai prielnic acestei discuții. Cînd poetul întoarce, spre a descoperi lumile apuse, „uriașa roată a vremii“, rezultatul ni-l prezintă în imagini care, realizate mintal, înfioară prin proporția colosală a dimensiunilor :

„Și privesc... Codri de secol, oceane de popoară
Se întorc cu repejune, ca gîndirile ce zboară
Și icoanele-s în luptă, eu privesc și tot privesc.
La v-o piatră ce înseamnă a istoriei hotară
Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară
Acolo îmi place roata cîte o clipă s-o opresc.“

Substantivul codru, în funcțiune metaforică, se înalță pe o viziune cu caracter spațial de întindere peste imensități, cu copaci puzderie, fiecare

din ei reprezentînd un secol. În acest timp nesfîrșit, deși premergător nouă, au trăit și au murit oceane de popoare, au înflorit și s-au prăbușit civilizații, al căror specific este atît de plastic denumit prin folosirea altui cîntar drept măsură. Imaginea care interesează, „oceane de popoară”, aseamănă direct pe om apelor. Ea își împlinește virtualitățile pornind de la atributul spațial al nemărginirii cuprinsului de ape, spre a ajunge, în cele din urmă, la semnificații cu caracter temporar.

Trei sînt modalitățile de interpretare spre care îndeamnă metafora aceasta, dacă lăsăm la o parte ispita descendenței psihanalitice, care s-ar putea referi la reminiscența apelor amniotice sau la alte complicații cu caracter oniric, fapte asupra cărora Călinescu a poposit îndeajuns, propunînd ipoteze care ademenesc prin strălucirea lor, deși le lipsește, în mod firesc, stringența faptului controlabil.

I. Dată fiind împrejurarea că în numeroase tradiții mitologice haosul inițial premergător creației, cu întreaga lui învolburare și neastîmpăr, este reprezentat prin apa oceanică, insula simbolizînd manifestarea organizată, pe de o parte, iar pe de alta, cunoscînd diversitatea la nesfîrșit a ființelor mării, o primă soluție s-ar putea opri la aceste elemente și în contemplarea imaginii „oceane de popoară”. Metafora ne-ar spune, deci, că popoare fără număr și diferite au trăit și au murit de nimeni știute, așa cum în întinsurile oceanului își petrec misterioasa viață, născîndu-se și dispărînd mereu, miile de neamuri ale lui.

O cercetare atentă a imaginii, în contextul ei imediat și la lumina întregii poezii, arată însă că accentul nu stă pe diversitatea popoarelor, ci pe nesfîrșita lor succesiune în timp. Fiorul îndurerat al pieirii lumilor constituie modul sufletesc al poeziei. De aceea, la baza asemănării dintre ocean și viața popoarelor trebuie căutate alte considerente.

II. Pătruns în templul unde secolii se trec, poetul înalță pentru o clipă din noianul uitării cîteva din momentele dominante ale istoriei. Popoare care au scris pagini de glorie se ridică din apele oceanice în versuri de o rară căldură evocatoare. Apele ar fi astfel ale morții, iar marea, în acest caz, ni se destăinuie ca simbolul spațiilor enigmatice în care, prin moarte, se pierde mereu întrupările vieții. Oceanul în care fără întrerupere se varsă atîtea fluvii ar putea aminti Nirvana miturilor indice, în care se stinge, fără urmă, fluviul vieții. Că intuiția aceasta i-a aparținut cîndva lui Eminescu dovedesc anumite poezii. Iată, spre exemplu, următoarele versuri din postuma *Moarte*, atît de sugestivă și prin titlu :

„Stele-n ceruri, flori pe cîmpuri, toate cîte-s trecătoare
Sînt împinse spre pieire ca izvoarele spre mare.”

Iată, mai ales, următoarele versuri revelatoare din fazele premergătoare spre *Luceafărul* :

„Și mii de oameni, neam de neam
Cu soarele și luna
Se nasc și mor în sfîntul Brahm
În care toate-s una.”

Imaginea „*mii de oameni, neam de neam*“, proiectată pe fundalul veșniciei, este la fel de cuprinzătoare ca și „ocean de popoară“ iar sfântul Brahm spre care se îndreaptă toate, poate avea corespondent alegoric în oceanul din care poetul evocă lumile istoriei. Cu atât mai mult cu cât în *Memento-mori* aceste lumi apar din ape și dispar în ele.

Oceanul, așadar, ar reprezenta, în această a doua ipoteză, zările misterioase în care după moarte dispar întrupările vieții. Metafora *ocean de popoară* ar avea, astfel, și unele rădăcini în miturile vedice pe care, în epoca de plămuire a *Panoramei deșertăciunilor*, le urmărea cu străduință poetul. Indianiști ca Weber, a cărui istorie a literaturii indiene din 1852 Călinescu crede că Eminescu a frecventat-o, au putut fi îndemn spre cercetări și meditație, sau chiar lăsa sugestii, care să fi persistat în metafora discutată. Se cade să fie citate acum cuvintele prin care marele critic sintetizează observațiile sale despre semnificația apelor în intuițiile cu caracter mitic al poetului :

„Atunci când poetul filozofează, apa ia înțelesul nutrit de mitologie al materiei primare din care ies și în care se revarsă toate. Când însă imaginile sînt reflexe și în legătură cu un sentiment de regresie, atunci poetul, care nu văzuse în tinerețe marea, presimte în elementul acvatic, asociat adesea cu întunericul, o întîie treaptă de îngustare a conștiinței cosmice și de topire în neant. De nu vor fi amintiri de naștere în sens fiziologic, apele eminesciene sînt însă hotărît în ordinea universală, cosmogonică, imaginea tipică a *Nimicului*“¹.

Este greu de precizat căreia din categoriile stabilite de Călinescu aparține imaginea în discuție. Ea se încadrează mai probabil în cea de-a doua și atunci ar simboliza extincția, *nimicul*.

III. În sfîrșit, în metafora „ocean de popoară“ elementul central poate fi nesfîrșita lume a valurilor, cu veșnica lor frămîntare și dăinuirea de o clipă a fiecăruia. Popoarele care se perindă prin fața poetului, după această a treia propunere, sînt asemenea valurilor nu numai în ce am numi aparența lor fenomenală, dar, mai ales în ce privește destinul, la fel de trecătoare : ce e val, ca valul trece. Potrivit acestei interpretări, metafora ar zugrăvi adecvat și consumarea vieții într-un veșnic prezent, gînd nedespărțit de poezia lui Eminescu.

Pentru o alegere temeinică între ipotezele expuse, sînt necesare încă o serie de considerații. Cuvîntul în poezia lirică aspiră spre imagine și este știut cît de rezistente sînt modelării artistice reprezentările obștești legate de el. De aceea, ținînd seamă de faptul că gîndul prin care îl trezește marea — cu atât mai virtuos oceanul — este acela al unei imensități de ape agitată de valuri, pentru dezlegarea metaforei „ocean de popoară“ mai probabilă este soluția din urmă, deși rezonanțele grave ale celei de-a doua, cu perspectiva lor sumbră apropiată mitologiei indiene, cu greu pot fi în întregime părăsite. În același sens vorbește și folosirea cuvîntului în construcții cu caracter metaforic, cum ar fi „o mare de capete“, spre a arăta mulțimea fără număr și în plină agitație. Baza figurației aici nu poate fi decît întinderea apei bîntuită de valuri, dincolo de zările percepției imediate.

¹ G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, II, pp. 80 sqq.

Pe latura aceasta, apoi, se dezvoltă cele mai adesea și în poezie semnificația simbolică a valurilor. Astfel, Grigore Alexandrescu, a cărui esență se știe cât de plastic Eminescu a prins-o în *Epigonii*, dă expresie intuiției acesteia în frumoasele versuri din *Umbra lui Mircea. La Cozia* :

„Ș-a-le valurilor mîndre generații spumegate
Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc.“

iar cunoscuta *Cîntarea României*, în versiunea lui Bălcescu, anticipează metafora lui Eminescu pe linia resurselor de figurație ale limbii și într-o formă aproape identică : „În mijlocul viscolului ce făceai tu, patria mea ? Pămîntul ce acoperea cenușa strămoșilor tăi era frămîntat de lavă,... vârtejul furtunos învăluia cîmpia..., *talazurile acelu ocean de neamuri*, prăvălindu-se din toate părțile lumii, spintecau cu durere coastele tale“. Similitudinea strictă de expresie dintre cele două metafore : „ocean de popoară“ — „ocean de neamuri“ probează identitatea intuiției care le-a generat : valurile sînt baza simbolului.

Odată sosiți aici, nu trebuie pierdut din vedere că, sub forma aceasta restrînsă și oarecum reflexă, urmele sursei ultime a metaforei, trecînd prin literatura cultă, se pierd în limba populară și în folclor. Cît despre cuprinsul însuși al reprezentării, metafora pleacă cu certitudine de la înfățișarea vizuală a undelor în necurmată succesiune și cînd, depășind clișeul, se cere gîndită complex, dimensiunii vizuale a valului ea îi adaugă și durata de o clipă, pe care, firesc, o transferă atunci și vieții omenești.

Faptele îngăduie, dar, să precizăm că în schema ei primitivă, metafora valului la Eminescu dezvoltă și un filon tradiționalist, autohton, nu în sens de specific, fiindcă limba tuturor popoarelor cunoaște comparația dintre om și val, ci în sens de sursă primă a recepționării. Cel mai adesea în *Panorama deșertăciunilor* modul metaforic în care apare marea este acesta, subtilizat de poezia tuturor timpurilor, dar articulat, în ultimă instanță, pe limba populară, în care s-a cristalizat apodictic experiența străbună.

4. Concomitent însă, precum am menționat mai sus, poemul eminescian face din mare spațiul misterios în care se pierd civilizații și se refugiază zei, dar și zarea, la fel de enigmatică, din care alte civilizații, călăuzite de alți zei, apar.

Trecînd spre lămurirea genetică a acestui aspect, trebuie observat dintru început rolul pe care l-au putut avea, și fără influențe livrești, sensibilitatea subtilă și marea putere de abstracțiune a poetului. Anume, ajutat de atare calități și adîncit în resursele metaforelor de tipul celei examinate, Eminescu a putut pași firesc pe cale alegorică mai departe. Căci dacă omul, popoarele, viața în genere, sînt valuri, și cum acestea din urmă se nasc și se pierd mereu în ape, la rîndu-le, prin inducție metaforică simplă, apele pot deveni materializarea regiunilor secrete din care se ivesc și în care, după fatala moarte, dispar neamuri și civilizații. Dar nu se poate neglija nici formația intelectuală a marelui scriitor. În adevăr, peste stadiul metaforic elementar, așa cum sumar l-am caracterizat în însăși dinamica lui creatoare, de timpuriu și prin filieră germană, au acționat, venind din două direcții principale, acelea dintre experiențele de cultură ale lui Eminescu care inte-

rezează acum : mitologia, de o parte, romantismul chinuit de absolut, de nostalgia începuturilor și a sfârșitului lumilor, de alta.

Reflexe din mitologia greacă, dar mai ales miturile nordice cu al lor Odin și a lor Walhalla sînt ușor de recunoscut în frumosul poem al deșertăciunilor. În această privință, Călinescu, pe bază de texte, a arătat cum „Eminescu a generalizat neptunismul Eddelor, punînd Walhalla în fundul oceanului nordic, ca în mitologia groenlandeză”. Dintr-o asemenea atmosferă și în urma unor atare operații, se explică întruparea zeilor daci din mare și retragerea lor în ea, după ce au fost înfrinți.

În același sens însă, a putut acționa și mitologia greacă, ai cărei zei, într-o carte ca *Odiseea*, de exemplu, apar de atîtea ori din spumele mării și se afundă iarăși în ele. Iar dacă aceasta nu are putere probantă, adîncirea artistică a următoarelor versuri din *Scrisoarea U* nu mai lasă îndoieli :

„Așa că, închipuindu-ți lăcrimoasele ei gene
Ti-ar părea mai mîndră decît Venus Anadyomene,
Și în chaosul uitării, oricum orele alerge
Ea din ce în ce mai dragă ți-ar cădea pe zi ce merge.”

Cuplul de rime *gene-Anadyomene*, de efect deosebit prin noutatea lui neașteptată, arată pe poet derivînd artistic tradițiile mitologice pe linia care interesează acum. Căci cuvîntul Anadyomene este un *alter nomen* al zeiței Venus și însemnează etimologic „ieșind din valuri”. Dar numind zeita frumuseții, prin a adăuga la termenul latin echivalentul tradiției eline, imaginea din Dalila amintește, ca gest stilistic, sinteza dintre Venera și Madona, folosită de Eminescu în poezia cu același nume, spre a-și idealiza la 1870 iubita. Totodată însă, metafora Venus Anadyomene, prin aluziile la marile civilizații antice, înălțate una pe ruina celeilalte, reprezintă un reflex din experiențele lirice despre prăbușirea în cicluri a vieții istorice, experiențe între care fundamentală este cea din *Memento-mori*.

Apare limpede acum multitudinea izvoarelor din care s-a putut hrăni închipuirea poetului cînd în poemă a făcut ca zei și civilizații să crească din mare și să se prăbușească iarăși în ea. Explicația genetică propusă, întregită cu reflexe din romantism, prea evidente în posibilitatea lor de înrîurire spre a mai fi comentate, este valabilă pentru toate situațiile similare din poemă atît în ce privește tipul formal al izvoarelor, care pot fi numeroase, cît și înlănțuirea procesului sufletesc prin care poetul însuși, independent de sursă, ar fi putut sosi la un rezultat identic cu cel din ea.

5. Am stabilit pentru peisajul mării în *Diorama* două moduri de a fi, strict înrudite în adîncime : a) marea-simbol al nesfîrșitului și al zădărniceii, pornindu-se de la înfățișarea vizuală a valului și dăinuirea lui de o clipă și b) marea-simbol al spațiilor misterioase din care izvorăște și în care se pierde viața. Modul ultim s-a bucurat de o circulație relativ restrînsă în literaturile moderne, din ce în ce mai puțin atrase de mituri în stare primitivă. Cînd a fost folosit, ca de Eminescu în *Luceafărul*, s-a recurs, cel mai adesea, la unul sau altul din aspectele în care mitul a fost pulverizat.

Din contră, situația primă, metafora *viață-val* — referințele îmbrățișează în principiu omul — scăpărare de lumină cu nesfîrșite nuanțe, a fost adoptată de poezia tuturor timpurilor. În special lirica elegiacă reflexivă a

cultivat tema. Numai la Eminescu asupra imaginii valului se poate scrie o întreagă monografie.

În milenara ei viață literară, priveliștea mării a evoluat, după necesități artistice între descrierea de suprafață și simbol și a reprezentat, după talentul autorului, moment expresiv sau loc comun. Inimi sensibile au prăbușit și au ridicat speranțe pe valuri, iar altele au poposit la măreția lor. Tonalitatea afectivă a imaginii pendulează între extreme: admirație față de un spectacol sublim, resemnare stoică sau deznădejde, lumea valurilor ca și viața nefiind statornică. Vibrații bogate în perspectivă, purtătoare de destin, au fost cultivate pe dimensiunea aceasta din urmă.

Evident, imaginea mării este cu totul complexă, iar metafora valului circulă fie încadrată ei, fie izolat. Elementul caracteristic însă prin care fantezia poetică a luat act de *mare* a fost nesfârșitul întinderii de ape și neobosita lor frământare. Înălțarea spre funcțiuni simbolice multiple de aici a plecat. Un scriitor pesimist va considera pe om la fel de trecător ca valul, un altul a văzut în semenii săi o corabie, o frunză sau o floare, purtată în voie de vânt pe marea vieții, valul fiind acum metafora vitregiilor soartei, iar altul va lua cunoștință, pornind de la imaginea tălăzuirii fără oprire a apei, de suflul secret, elementar al existenței.

Fetele acestea diverse sînt înrudite între ele, dar se pare că la origine unda fluviului a fost punctul de plecare pentru imaginea *vieții-val*, deoarece procesul trecerii neîntrerupte este acum mai vizibil. Numai apoi, e probabil, transferul semnificației se va fi extins și asupra valurilor mării. În continuare, valul metaforă a neprevăzutei greutăți ale soartei — refrenul „valurile, vînturile” din postuma lui Eminescu *Dintre sute de catarge* — s-a dezvoltat mai ușor din experiența mării, după cum tot de la ea a putut porni cu prioritate cea de-a treia figurație amintită: apele agitate de valuri și auzind mereu, sugestie deschisă spre misterele vieții. Dat fiind, mai departe, cunoscutul proces al contaminării motivelor înrudite, marea, cu vastitatea ei sublimă, a polarizat pe încetul și a dezvoltat și acele resurse simbolice mai strîns legate inițial de unda fluviului. Libertatea artistului în căutarea și alegerea expresiei potrivite este neîngrădită. Sînt situații cînd, în limitele aceleiași poezii, funcția metaforică a valului se sprijină pe intuiția mării, pentru ca, numai peste cîteva versuri, valul crescut din viziunea fluviului să ne întîmpine.

6. Cum studiile moderne asupra poeziei văd în imagine și un act de cunoaștere, o sondă sui-generis spre absolut, pentru înțelegerea justă a plusului pe care, privitor la metafora mării, îl va aduce *Împărat și proletar* față de *Panorama deșertăciunilor*, este nevoie de un scurt zbor retrospectiv. Nu o catagrafie a exemplelor pentru o temă atît de generală interesează, ci relevarea împrejurărilor care au însemnat epocă în destinul imaginii.

Desprinderea metaforei din pulberea vremii este greu de precizat, deoarece oricît de adînc am pătrunde în evoluția anterioară a formelor, nu întîmpinăm decît dezvoltarea unor forme preexistente. Din motive determinabile, antichitatea nu a cultivat frecvent poezia descriptivă. Pe lîngă umanismul ei structural, cu firești înclinări psihologice, cel mai important dintre aceste motive este acela că, stăpînită de zei răzbunători și pătimiși, natura apărea omului de atunci nu numai imensă și greu de cunoscut, ci și ostilă

fără remediu. Totuși, reflectînd asupra vieții, cei vechi au lăsat cîteva propozițiuni celebre în legătură și cu tema noastră. Spicuim :

— comparația dintre om și frunză :

„Geaba mă-ndemni o Poseidon. Tu n-ai să mă ții de cuminte
Dacă m-oi prinde cu tine, de dragul sărmanilor oameni
Cari, ca și frunza pădurii, acum în deplină putere
Cresc cîtă vreme-i hrănește pămîntul : acum, dimpotrivă
Se ofilesc și se duc...”

(*Iliada*, XXI, v. 460—465 trad. Murnu) ;

— comparația dintre om și floare :

„Cum în grădină o floare de mac în parte se lasă
Cînd e trezită de rod și ploile o bat primăvara,
Astfel, sub coif apăsător, și capul ucisului cade.”

(*Iliada*, VIII, v. 305—307) ;

— comparația dintre om și val (text sugestiv și pentru înțelegerea metaforei „oceane de popoară”) :

„Mii de talazuri în clocot se-nalță din vuetul mării,
Spumegă și se boltesc și rînduri gonesc după rînduri ;
Astfel acum strălucind în arme de aramă Troenii
Unii tot vin înglodîți după alții urmînd căpitani”

(*Iliada*, XIII, v. 798—802)
(ei mergeau spre moarte)

— comparația dintre om și mare :

„Cum se întunecă, lin încrețindu-se, marea cea-ntinsă
Dacă ea simte că vine și vijîie vîntul furtunii ;
Nu se tălăzuie-ncoace și-ncolo, ci stă neurnită,
Pînă ce nu se coboară un vînt hotărît de la Zeus.
Astfel a stat socotind, cu mintea-i în două părți-mprăștiată
Minunatul bătrîn.

(*Iliada*, XIV, v. 16—21)

Dar antichitatea a cunoscut și metafora *viața este val*, cînd reflecta cu Heraolit că oamenii sînt mereu alții în vreme, ca și undele pe rîu :

„Intrăm în aceleași valuri și nu intrăm. Sîntem și nu sîntem
Celui ce se scaldă în același rîu, îi curge totdeauna un alt șuvoi de apă.”

Am ales acest exemplu, întrucît este sugestiv cum anumite derivări figurate au putut pleca mai cu înlesnire de la *rîu*.

În sfîrșit, grecii vechi au văzut în apele mării și simbolul propriei vieți. Iată, traduse în proză, versurile 444—448, pe care, în *Hecuba* lui

Euripide le pronunță corul, în momentul când Ulise conduce pe Polixena la locul jertfei :

„Adiere, adiere a vîntului, precum duci corăbiile ușoare
pe întinsul mării, unde mă vei duce pe mine nenorocită.“

Știute fiind puterile destinului în concepția despre lume a celor de atunci, textul este grăitor și pentru situația din care s-a desprins la origine metafora despre vîntul soartei. Peste ceea ce au dăruit anticiei, frecvent sub formă de comparații s-a suprapus experiența creștinismului. Plusul adus de marea religie în descoperirea frumuseților naturii a fost discutat cu strălucire de Chateaubriand în *Le génie du christianisme*. Scriitorul francez susține, în esență, că, populînd universul cu o lume întreagă de zei, de fauni, de satiri și de nimfe, mitologia a interzis spiritului să găsească în natură tăcerea proprie visării, cu alte cuvinte înseși condițiile poeziei pe un sector important al lor. Și gîndind astfel, Chateaubriand se considera îndreptățit să spună : „Cine la țărmul mării nu s-a minunat văzînd cum albește în depărtare un colț de stîncă ! Să compătîmim pe cei vechi care n-au aflat în ocean decît palatul lui Neptun și peștera lui Proteu ; ce lucru cumplit să nu vezi decît aventurile tritonilor și nereidelor, în această imensitate a mărilor ce pare să ne dea o slabă măsură a măreției sufletului nostru, în această imensitate ce naște în noi un dor vag de a părăsi viața, ca să îmbrățișăm natura și să ne contopim cu ziditorul“.

De altă parte, ridicată pe o concepție ontologic dualistă asupra lumii, religia creștină, ca factor plămuitor de stil, între procedeele expresive, a fost mai prielnică antitezei care desparte și comparației care constată decît metaforei care unifică. În linii generale totuși, literatura inspirată de legea lui Iisus, mai ales cea cu caracter militant, insistînd asupra labilității lumii de aici, a găsit teren prielnic de exploatare în imaginea mării și a valului. Textul biblic cu Mîntuitorul plutînd pe ape i-a adus prestigiu, iar viața istorică, mereu mai strîns legată de mare, a îmbogățit registrul afectiv al acestei metafore cu vibrații noi. Substratul figurației însă, care în bună parte se sprijină pe sensul cuvîntului, rămăsese același. De aceea, *marea*, *valul*, ca simbol al neliniștii, zădărniceii, sau greutăților vieții, din pricina unei frecvențe literare prea mari, erau amenințate să încremenească în artificiu, să devină loc comun.

În această situație, o împrejurare avea să înzestreze metafora cu resurse noi : progresul științei, descoperirea atracției universale. Freamătul apelor mării în nopțile cu lună plină fusese observat din antichitate, dar abia tirziu capătă explicația adevărată. Poezia, nedesmințindu-și relațiile cu întreaga mișcare spirituală a vremii se îndreaptă iarăși cu căldură către marea cu ale ei unde. Patetic ni se va vorbi de acum despre valul imens al fluxului care, ca și noi are un ideal, aspiră spre aștri, se cațără pe stînci ca să sosească, își plînge mînia neputinței, cînd, ca noi, sfărîmat în spumă, cade înapoi. Ne aflăm în epoca de glorie a împărățiilor de ape în care se răsfată tremurînd lumina lunii pline. Romanticismul, prin latura lui demonic-titanică, a experimentat pînă la extravaganță această poziție. Sprijinit pe rezultatele fizicii și astronomiei asupra lumilor din univers, demon-titanismul romantic descinde în egală măsură din mituri, ale căror latențe le îm-

prospătează și le cultivă. Se lămurește acum mai bine de ce, spre a înțelege imaginea mării în *Panorama deșertăciunilor*, trebuie luate în considerație, între experiențele de cultură ale lui Eminescu, și acelea care sînt legate de acest aspect literar. În adevăr, cînd marea poemă asupra ruinii civilizațiilor zugrăvește apele înfuriate, spumegînd pe stînci, căutînd în imagini de tala-zuri sfărîmate declinul inexorabil, atitudinea descinde în bună parte din titanism.

Ulterior, lucrurile s-au temperat în scrisul lui Eminescu, dar valul dezvoltat pe norma atracției universale și simbolizînd zădărnicia a rămas o constantă a registrului său expresiv. Fără îndoială, nu este vorba de destăinuirea unei idei, ci de sublimarea ei artistică, rezultatele științei în anumite domenii putînd fi oricînd material sugestiv pentru poet.

Metafora valului și a mării, prin etapele amintite, și-a nuanțat cuprinsul, sintetizînd în ea experiențe bogate. Reflexele ei în *Memento-mori* dovedesc că Eminescu i-a folosit resursele în întregul complex așa cum sumar l-am schițat. Investigația însă trebuie dusă mai departe. Cum, pentru Eminescu, Schopenhauer a fost carte de căpătîi și cum, potrivit celor arătate în alt capitol², marele filozof a înrîurit atît procesul general al figurației eminesciene, cît și soarta particulară a metaforei mării, este nevoie a arăta dacă în *Memento-mori* și apoi în *Împărat și proletar*, această metaforă se cristalizează în acord cu sumbra filozofie, sau se resimte în vreun fel din contactul cu ea. S-a scris mult asupra raporturilor dintre Eminescu și filozoful pesimist, dar relațiile despre care va fi vorba acum sînt de altă natură, în sensul celor pe care Basil Munteanu le stabilește între Descartes și clasicism: „Rămîne însă a doua posibilitate de influență, aceea care operează prin imponderabile, prin infiltrații, prin deformarea ideilor filozofice, prin interpretarea lor estetică de către contemporani mai mult sau mai puțin conștienți, prin transformarea lor imperceptibilă într-o ambianță morală, într-o sevă, într-un sînge, din care se vor hrăni și vor înflori creațiile frumoase.”

În ședința *Junimii* din 1 septembrie 1872, ținută la Maiorescu, Eminescu a citit fragmente din *Diorama* și nuvela *Sărmanul Dionis*. Nu se știe totuși cu precizie cît timp vor fi durat gestația și munca de redactare a importantei poeme. În orice caz, ambele aceste fenomene se situează pentru scriitor în anii de fervoare schopenhaueriană, iar influența marelui pesimist este vizibilă în numeroase aspecte ale Dioramei: tema *viața este vis*, care face parte din cele mai caracteristice complexe eminesciene, dar pe care poetul a putut-o recepționa deopotrivă din Grillparzer, sau chiar pe alte căi toate însă condensîndu-și reflexele într-o sinteză dominantă, în accentele ei specifice, de meditațiile lui Schopenhauer asupra lumii ca reprezentare; meditația sumbră asupra inexistenței fericirii în lume și, ca o slabă mîngîiere, recomandare refugiului în artă; imposibilitatea de a cunoaște cu adevărat esența ultimă, ireductibilă a lumii... etc.

Mitul mării însă, așa cum se desprinde din poemă, nu se structurează în deplină concordantă cu metafizica *voinței de a fi*. Căci după aceasta, frămîntarea este imanentă apelor, iar nu inițiată cu intermitență și după voie de puteri exterioare lor. Filozoful german a stăruit să demonstreze că

² Articolul de față este un capitol dintr-un studiu mai amplu: *Metafora mării în poezia lui Eminescu*.

voința, lucrul în sine, și lumea fenomenală nu sînt diferite, că între ele există raport de identitate și nu unul de la cauză la efect. De aceea, viziunea apelor cu însuflețirea lor de către zei rămîne în cadru strict mitologic fără a se fi putut topi cu adevărat în fluidul îndurerat și tulburător al propoziției schopenhaueriene, iar în metaforele simple, de tipul „*oceane de poșoară*” marea simbolizează zădărnicia pe dimensiunea tradițională a valului care se înalță și fatal se sparge, cu colaborarea identificabilă a unor reflexe venite din titanism.

În studiile lui, Pongs îndeamnă statornic spre urmărirea unei imagini poetice pînă în planurile adînci ale subconștiinței. Din acest punct de vedere, *Împărat și proletar* va aduce în metafora mării, față de *Panorama deșertăciunilor*, structuri și vibrații crescute din filozofia marelui pesimist și în acord deplin cu ea. Așa fiind, se pare că unul din principalii factori plămuitori care aveau să ducă la poema din 1874 a fost continua dorință a poetului de a exterioriza esența problemelor sociale printr-o imagine revelatoare pentru voința niciodată îndestulată, izvor de zbucium și de moarte. Începînd cu *Împărat și proletar*, Schopenhauer va fi pentru Eminescu, cu cuvintele lui Bazil Munteanu, „o sevă”, „un sînge”, o motivare latentă pentru spontaneitatea unor imagini, fundalul ultim din care acestea se vor crește. Teren dificil pe care trebuie urmărite relațiile dintre poet și filozof, dincolo de concordanțele ideologice care au fost observate. Căci o strofă asupra căreia se va reveni :

„A noastre inimi își jurau
Credință pe toți vecii
Cînd pe cărări se scuturau
De floare liliecii.”

numai aparent este o antiteză, ea unificînd în adîncime pe baza eflorescențelor voinței — nepotolita aspirație și neîndurata moarte. Filozofia a creat ambianța din care imaginea s-a plăsmuit...

7. Cînd un simbol reprezentativ intervine în opera unui scriitor, el pătrunde cu o putere specifică și adesea fără conștiința creatorului în momente pe care le organizează potrivit sensurilor sale proprii și cărora le imprimă o anumită atmosferă ce se poate urmări pînă în amănunt. Din acest punct de vedere, pe bună dreptate, se poate spune că întreg poemul *Memento-mori* este solidar cu marea, — metaforă a zădărnicii. Astfel, momentul în care Neron aprinde Roma este edificator. Scena Parisului în flăcări din *Împărat și proletar* își găsește prima redactare în versurile următoare :

„Roma arde și furtuna chiuind în ea se scaldă
Și frămîntă-n valuri roșii marca turbure și caldă
Și aruncă-n loc de spune nori de fum, scintei și vînt
Și în nunta ei grozavă turnuri negre ea aprinde
Și făcliile uriașe către stele le întinde
Evul arde — Roma este oceanicu-i mormînt.”

Măsura în care este învederat artistic spectacolul cetății aprinse, termenul cunoscut, în raport de care se delimitează noua intenție rămîne ma-

rea : pîlpîirea limbilor de foc este asemenea valurilor, iar norii de fum și scînteile amintesc poetului spuma pe care, în involburarea ei, apa o lasă pe mal, o sfărîmă de stînci, sau o poartă pe unde la voia întîmplării. Extinderea continuă a focului și proporțiile arderii află un acompaniament de preț în succesiunea celor patru propozițiuni principale copulative, fiecare ocupînd cîte un vers, deschis prin conjuncția *și*. Fraza poetică, prin dezvoltarea ei arborescentă, obține efecte în sensul sugerării domeniilor peste care progresiv se revarsă focul. Așa se explică de ce, cu toată configurația barocă a momentului, repetițiile nu alunecă în retorism supărător.

Structura sintactică a strofei înlătură și ea primejdia unui moment discursiv prin simțul de construcție de care poetul dă dovadă. Primul și ultimul vers, formate fiecare din cîte două propozițiuni principale, sînt orînduite topic într-o apropiată simetrie, fapt motivat estetic de înrudirea lor funcțională ; primul anunță și începe pe latura descriptivă arderea Romei, cel din urmă relevă semnificația metaforică a arderii : în sens profund nu Roma arde, ci sub zidurile ei se prăbușește o vîrstă a istoriei. Versurile 2, 3, 4 și 5, deschise de manieră identică, prin conjuncția *și*, formate fiecare din cîte o singură propozițiune principală și avînd artistic aceeași funcție de a zugrăvi imensitatea focului, nu se dezvoltă totuși în diagonală, fiindcă în primele două, predicatul este așezat la început, în ultimele două, la sfîrșit. În plus, numeroasele atribute și complemente, interpușe adesea între părțile principale ale propozițiunilor, creează noi pauze în vers, pe lîngă cele de la emistih, fapt care aduce și el un spor în dinamica textului și în ecourile lui sufletești.

Strofa următoare este brodată pe aceeași viziune a mării : de atîta ardere, norii cerului se prefac în cenușă, iar stelele se topesc. Orașul aprins frămîntă falnic valurile de foc, asemenea oceanului „răscolit de visuri grele”. Diluviul de flăcări este comparat apoi cu o imensă genune, înghițind în ea totul, cu excepția palatului aurit al lui Neron care, distrat de spectacol, cîntă melodia funerară a Troii. Atributul zădărniceii întovărășește și aici metafora mării. Urmează acum o strofă din cele închinat revoluției franceze :

„Tricolorul plin de sînge e-mpletit în baricade.
Clopotele sună-alarma pe Bastilia ce cade
Și poporul merge falnic ca un ocean trezit
Sfarmă tot și pe a lui valuri ce le urcă cu mîndrie
El înalță firi cumplite care-l duc în vijeli
Să îngroape sub ruine ce-n picioare a strivit.”

Frămîntările oamenilor corespund valurilor oceanice. Patima dezlăntită este contemplată de poet de la înălțimea înțelegerii că zădărnicia rămîne legea atotputernică a vieții.

Individualizată astfel, marea constituie în *Memento-mori* mitul cuprinzător, expresia bogată în sugestii, pentru complexul care vede în istorie o înlănțuire ciclică de ascensiuni și decadente, ceva de aproape înrudit cunoscutelor „corsi” și „ricorsi” din gîndirea lui Vico, cu care legături directe sînt greu de stabilit, deși anumite imagini din *Venere și Madonă*, *Epigonii*

și alte poezii îl arată pe Eminescu distingînd în istoria spiritului o fază poetică, anterioară celei logice în care se situează modernii : simplă coincidență, sau reflex indirect, primit prin Schiller, Hegel, Herder, iar din literatura noastră prin Heliade Rădulescu și prin Hasdeu.

8. La capătul acestor considerații, se impun următoarele concluzii :

a) *Memento-mori* constituie o adevărată nebuloasă de intuiții și imagini ce vor fi puse la contribuție în *Împărat și proletar*, plămuire de sine stătătoare.

b) Ridicată pe o viziune pesimistă a vieții, poema deșertăciunilor a aflat în mare un mit de bogate sugestii în acest sens.

c) Reminiscente din tradițiile noastre cristalizate în limbă, din mitologia clasică, cea nordică, și metafizica budistă, împletite cu sugestii din poezia diferitelor vârste, au colaborat în conștiința lui Eminescu cu proprii intuiții cînd a îndrumat peisajul mării spre un sens revelator : zădărnicia vieții pe plan individual și istoric.

d) Filozofia lui Schopenhauer, deși cuprinde îndrumări și motivări profunde pentru plămuii metaforice, deși răzbate în anumite aspecte ale *Dioramei*, nu organizează totuși în deplin acord cu sine și principalul mod cum apare marea în poemă.

9. Trecînd acum la cercetarea metaforei mării în *Împărat și proletar*, adîncimea stilistică trebuie urmărită mai de aproape :

„Scînteie marea lină și plăcile ei sure
Se mișc-una pe alta ca pături de cristal
Prin lume prăvălite ; din tainica pădure
Apare luna mare cîmpiilor azure
Umplîndu-le cu ochiul ei mindru, triumfal.“

Caracostea, discutînd această strofă, remarcă via mișcare a versurilor, „accentuată prin mișcarea îndoitului enjembement din evocarea mării“, precum și aceea că prin ea se dezmințe, o dată mai mult, teza celor care cred într-un univers static al poeziei eminesciene. Părere fundamentală ca și aceea că, față de absolutul răzvrătirii proletariatului și după tabloul distrugerilor revoluției, se cerea un mit revelator, cu funcție de catarsis, de la înălțimea căruia liniștea amară să coboare în suflete, o dată cu înțelegerea zădărnicii universale.

Cu intenția vădită de a spori misterul nesfîrșitelor ei întinderi, priveștiștea mării ne este înfățișată după ce seara s-a lăsat. Apariția lunii pline desface parțial umbrele nopții, dar razele ei argintii aduc mai multă taină în văzduh și peste valuri. Artistic vorbind, această apariție era necesară, pentru ca, unificînd în viziune cerul și marea, să creeze perspectiva cosmică față de a cărei indiferență Cezarul să simtă mai viu neantul făpturii lui. De altă parte, în acest moment al timpului estetic, cînd natura este interpretată pe registrul măreției, adîncurile pădurii luminate de lună sporesc vraja spectaculară a peisajului. În sfîrșit, impetuozitatea maximă a fluxului apelor și auitul lor cadențat, structuri estetice necesare spre a se destăinui prin ele sensul stihilor, sînt legate, ca fenomene ale naturii, de apariția lunii pline.

Metaforele strofei citate, brodate, pe un ton major, în versuri de lungă respirație, potentează maiestatea tainică a mării. Chinuit, împăratul îi atribuie viață și simtem îndemnați să întrezărim bucuria apelor răsfățate de razele lunii. În adevăr, verbul „apare”, determinat prin regimul indirect al metaforei „cîmpiilor azure”, își întregește sensul cu o nuanță de așteptare pe care o implică și complementului său. Luna, astfel personificată, se încadrează organic în peisaj, ale cărui limite le împinge departe în nemărginit.

Consecvent accentului de înălțare, întreaga strofă are un caracter figurat sub diverse forme; comparație simplă „... și plăcile ei sure / Se mișc-una pe alta ca pături de cristal / Prin lume prăvălite”; atribuire mării, sub formă de epitete, a unor calități ce aparțin firesc altui domeniu al realului: mare lină, plăcile ei sure; personificarea: „Umplîndu-le cu ochiul ei mîndru, triumfal”; metafora propriu-zisă, potențînd impresia cu funcțiuni revelatoare: „Apare luna mare cîmpiilor azure”. Anumite cuvinte, rămase la prima vedere în domeniul semnificației proprii, antrenate de fluidul înălțării, își nuanțează cuprinsul cu virtualități nebănuite, se îndreaptă și ele spre figurație: verbele *scînteie*, *apare*, *umplîndu-le*.

Dar o imagine poetică, pe lîngă originalitatea intuiției, se impune și prin puterea de sugestie pe care, prin diferite mijloace, autorul i-o sporește. Din acest punct de vedere, se știe, Caracostea a remarcat că mișcarea apelor mării apare receptivității noastre deosebit de viu, datorită dublului enjambement al primelor versuri. De adăugat că în același sens acționează variația orînduirii topice a elementelor alcătuitoare în cele două propozițiuni principale, coordonate copulative: în prima predicatul precedă subiectul, în cea de a doua îi urmează. Faptul interesează și mai mult, dacă observăm simetria cu care ambele predicate sînt așezate la început de vers. Monotonia evitată și pe această cale aduce elemente noi în dinamismul strofei.

Cu adevărat uimitor este însă următorul enjambement: „... din tainica pădure / Apare luna mare cîmpiilor azure”. Cuvîntul *pădure*, așezat la sfîrșit de vers și în funcție sintactică de complement de loc, încordează sufletul ca pentru o întrebare privind tainele existente în împărăția de copaci. Răspunsul, suspendat o clipă, se înfiripă din necunoscut, începînd cu versul imediat următor, care anunță ivirea lunii. Despărțirea verbului *apare* de substantivul *pădure* este accentuată prin cezura finală și rezonanța rimei feminine, încît plasarea lui la începutul versului următor materializează clipa solemnă a apariției astrului.

Spre a evita primejdia alunecării în impresionism, iată condițiile în care, după Maurice Grammont, cel mai de seamă cunoscător al acestor probleme, acționează cu enjambement expresiv: „Tout se réduit à ceci: tandis que dans les vers ordinaires on laisse tomber la voix à la fin de chaque vers, la voix reste soutenue et suspendue à la fin de ceux qui enjambent; par là est éveillée l'attention de l'auditeur, qui reste dans l'attente tant que dure la pause; puis comme la voix n'a pas baissé, elle doit, pour le rejet augmenter d'intensité ou changer d'intonation”. Observații în care se încadrează întocmai construcția examinată din Eminescu. Puterea plastică a situației este dovedită și prin aceea că a fost cultivată, pentru intuiții similare, de poeții cu adevărat cunoscători ai mijloacelor de expresie.

Dar resursele evocatoare ale versurilor trebuie urmărite mai departe. Se sugerează anume, prin mijloace identificabile, treptata înălțare a lunii peste vîrfurile de copaci. Ritmul iambic colaborează în acest sens, situația fiind identică cu cea observată de Ibrăileanu în poezia *La steaua*. Despre frumoasele versuri: „Îcoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie“ criticul, cu admirație, spunea: „...toate acestea suie steaua tot mai sus cu fiecare iamb, adică cu fiecare silabă accentuată. Cetiți și veți vedea cum steaua se suie pe iambi ca pe niște trepte“.

Parafrazînd, în versurile noastre din *Împărat și proletar*, luna pășește pe iambi, cînd se desface lent, mereu mai vizibilă, din depărtările pădurii. Orînduirea topică a epitetului *mare* este de deosebit efect. Așezat la sfîrșitul configurației sintactice, el califică luna după ce a apărut și evocă astfel neîntrerupta succesiune a clipelor ce trebuiau să se consume, pînă cînd intuiția să poată înregistra dimensiunea întreagă a astrului ce se schimbă mereu în vreme. Un spor de sugestie pe calea plasticizării aduce complexul acustic al versului. Iată-l încă o dată: „... din tainica pădure / Apare luna mare cîmpiilor azure.“

Vocala *a* și licvida sonoră *r*, fonemele de bază ale verbului *apare*, se succed ritmic de așa natură încît, în limitele primului emistih, se creează și o rimă interioară feminină; *apare* — *mare*. Zvonul acesta de reactualizări pe latura sonoră, paralel cu identitatea de proporții a unora din cuvinte, evocă procesul gradual al înaintării lunii în spațiu, după cum structurile consonantice din „*mîndru și triumfal*“ plasticizează contextului nota de vigoare și conștiință de sine, pe care le cuprinde ca sens. Foșnetul vremii este sesizat în mod unic. Priveliștea aceasta este frecventă în opera lui Eminescu și pretutindeni ea impune prin autenticul viziunii. Momentul acum înfățișat rămîne însă de frumusețe rară, chiar dacă, pentru comparație, ne referim la poezii cum ar fi: *Peste vîrfuri*, *Călin*, *Scrisoarea IV*, *Luceafărul*. Împrejurarea se datorește darului excepțional de expresie, dar și experiențelor sufletești tipice pe care, încă din copilărie, poetul le-a trăit în izolarea Ipoteștilor încinși de codri.

Pentru simțul arhitectonic de care încă de acum marele scriitor dădea dovadă, simetria repartiției versurilor este concludentă. Dintre cele cinci ale strofei, două și jumătate aparțin descrierii mării, două și jumătate măreției cerului. Trecerea între imensitățile de spațiu se realizează lent în cuprinsul versului al treilea, viziunea fiind, prin semnificație, de nedespărțit. Faptul este una din fețele revelării metaforice, care ne va întâmpina, pentru că zădărnicia, ca unitate de destin a existenței implică unificarea a tot ce vedem.

În acest moment al timpului estetic, Cezarul nu a descifrat încă ce spune marea în auitul ei cadențat. Ci în fața naturii misterioase, nesfîrșite și eterne, el se adîncește în durerea ursitei proprii. Prilej de înaltă poezie, prinsă în ritualul tăcerii și al privirilor pierdute în zări. Totodată, fapt firesc, atît prin prisma motivării psihologice, cît și prin cea a cerințelor estetice, deoarece numai într-o conștiință astfel frămîntată va putea să apară viziunea halucinatoare a regelui Lear, cînd sensurile ascunse ale lumii vor fi dezlegate, iar contrastul dintre Cezar și Univers va face loc mitului unificator. De remarcat că în surdină, sub forma rudimentară a

comparației plasticizante, asemănarea dintre mare și lume o întâlnim de pe acum : versurile 1, 2 și 3.

10. Strofa următoare introduce un moment de viață omenească în peisaj și ne îndreaptă spre sensul revelator :

„Pe undele încete își mișcă legăname
Corăbii învechite scheletele de lemn ;
Trecînd încet ca umbre — țin pînzele umflate
În fața lunii care prin ele-atunci străbate
Și-n roată de foc galben stă fața-i ca un semn.“

Caracostea relevă puterea plastică a viziunii, secondată acustic prin aliterații, iar din planul figurației reține special minunata comparație a versului ultim : „ea ar putea sta cu mîndrie alături de cele mai izbutite ale lui Verhaeren, crescut la malul mării“. Descrierea cuprinsă în versuri are deosebită putere evocatoare și dacă în contemplare rămînem la aspectul plastic al imaginilor. Corăbiile străbătînd sub razele lunii nesfîrșitul de valuri, plecate nu se știe de unde și călătorind spre zări la fel de neștiute, lasă, în adevăr, în suflet o atmosferă care încîntă pe latura estetică, deși se împletește cu o neliniște apăsătoare.

De esența poeziei însă ne apropiem numai dacă pătrundem în semnificația simbolică a peisajului. Licărirea apelor și a întregului văzduh sub bătaia lunii creează cadru prielnic unei asemenea îndrumări, alături de frecvența cu care în literaturile culte, în cele populare și în folclor, imaginea corăbiei pe valuri este derivată spre simbol.

Spre a reda mijlocia interpretărilor alegorice ale corăbiei pe valuri, textul cel mai potrivit și cel mai cunoscut este scena biblică în care sfinții Evangheliști descriu spaima apostolilor, cînd corabia care îi purta pe ei și pe Mîntuitorul adormit a fost surprinsă de furtună în larg. Numeroși comentatori de formație religioasă au tălmăcit textul, punîndu-i în lumină semnificația metaforică. În cadrul literaturii noastre, demnă de reținut este interpretarea mitropolitului Antim Ivireanu într-una din predicile lui discutată pe latura ei artistică de N. Cartojar, dar nu în fragmentul care interesează aici. Iată cum se adresa ascultătorilor săi, la un Sfîntu Dumitru, marele mitropolit, pornind de la momentul evanghelic amintit : „Lumea aceasta este ca o mare ce se turbură, întru care niciodată nu au oamenii odihnă, nici liniște, corăbiile între valuri sînt împărățiile, crăiile, domniile și orașele, mulțimea norodului, polițiile, supușii, bogații și săracii cei mari și cei mici, sînt cei ce călătoresc și se află în nevoi, vînturile cele mari ce umflă marea sînt nevoile cele ce ne supără totdeauna, valurile ce luptă corabia sînt nenorocirile care se întîmplă în toate zilele, norii ce negresc văzduhul, fulgerile ce orbesc ochii, tunetele ce înfricoșează toată inima vietează sînt întîmplările cele de multe feluri, neașteptatele pagube, înfricoșările vrăjmașilor, supărările, necazurile ce vin de la cei din afară, jafurile, robiile, dările cele grele și nesuferite, care le lasă Dumnezeu și ne încongiură, pentru ca să cunoască credința noastră și să ne vadă răbdarea“.

Am reprodus acest lung citat din didahia prelatului, fiindcă este sugestiv pentru felul cum virtualitățile metaforice ale imaginii s-au încetă-

tenit în literatură. Parte integrantă a motivului *fortuna labilis*, imaginea a devenit clișeu, acolo unde căldura sufletească a artistului nu-i mai putea înviora semnificațiile. Nu spre simbolismul acesta schematic, consfințit de tradiție, orientează Eminescu peisajul cu corăbiile. Undele sînt încete, corăbiile se mișcă legănat. Dramatismul sentimental izvorît din amenințarea continuă a morții pe valurile dezlănțuite lipsește. Descrierea este sobră, încît legăturile ei cu adîncul ne cheamă din alte zări.

Pornim spre ele. Este în esența a tot ce ființează să dispară fără urmă și de aceea, incidentul furtunii care poate aduce sfîrșitul impresionează metaforic pe latura religioasă, în sensul că trebuie să fii gata în orice clipă pentru judecata cea dreaptă, dar artistic, tocmai prin aceea că particularizează, vorbește mai puțin. Din contră, întrupările vieții, lăsate liber să-și urmeze drumul pe pînzele vremii, pînă cînd în mod firesc întîlnesc moartea, și înzestrarea lor cu atribute din care, fără emfază, să se desprindă desfacerea în timp nimbează spectacolul cu alt orizont. Acesta este și procedeul la care poetul a recurs.

De aceea, epitetul „învechite”, cu care sînt determinate corăbiile; de aceea apariția imaginii „schelet”, cu întreaga ei rezonanță de destrămare și moarte; de aceea și obsesia umbrelor, cu mișcarea lor fantomatică din altă lume. Acestea sînt categorii dominante în conștiința creatorului, crescute din fundalul metafizic al intuiției despre lume care stă la baza poeziei. Strofa are pe registrul durerii puteri sugestive rare, de îndată ce metaforele menționate sînt criteriul apercetiv cu care este interpretat și convertit în cunoașterea lirică realul. Cuvîntul „învechite”, prin originea lui verbală, califică pregnant corăbiile, așa cum adjectivul pur, „vechi”, n-ar fi putut-o face. El trimite antene evocatoare spre puterile secrete, datorită cărora nu întîlnim clipă de răgaz pe drumul devenirii și al morții, pe cînd cuvîntul ultim „vechi”, exprimă o calitate în sine, dar nu și procesul care a dus la ea. Preferința poetului pentru expresia dinamică, — este vorba de o constantă a configurațiilor stilistice eminesciene — poate fi ținută în seamă și cînd este vorba să se delimiteze ce este cu adevărat eleat în concepția despre viață a lui.

Metafora *scheletele de lemn* răsare dintr-o viziune obsedantă a morții, de la înălțimea căreia Eminescu privește întregul zbucium al problemelor sociale, așa cum limpede ni se va spune în final. Față de epitetul discutat mai sus, sîntem mai departe pe drumul năruirii. Într-un anumit sens, prin asocierea îndelungată cu ideea pe care o exprimă, orice cuvînt al limbii materne are, în diferite grade, resurse metaforice, „seamănă cu ideea prin sonoritatea sa”, cum zicea Ibrăileanu. Din acest punct de vedere, „scheletele” este cu adevărat sugestiv: cuvînt lung, în care aceleași sunete revin insistent, materializînd parcă noțiunea, cu caracteristica ei desfacere de culoare și accesoriu cu restrîngerea continuă în direcție unică.

În altă ordine de idei, mișcarea corăbiilor este relevată în plus prin enjambement, iar lenta și ritmica lor legănare pe unde este sugerată corespunzător prin simetria perfectă a emistihurilor și unduirea domoală a cuvintelor lungi. Versul al treilea al strofei, preocupat de modalitatea trecerii corăbiilor, se oprește la comparația cu umbrele. Desigur, nu este vorba de umbra obișnuită de care, sub bătaia luminii, este întovărășit fie-

care corp, ci de aparițiile fantomatice venite de dincolo de moarte și despre care imaginația în genere, potrivit tradițiilor folclorice-religioase, lecturilor și reprezentărilor teatrale, își face o anumită idee. În cugetul lui Eminescu, sîntem îndreptățiți a crede că mobilul comparației, hrănit din reminiscențe ossianice, prin filiera Young și prin poezia ruinelor în genere, a plecat cu precădere de la fantasmеle lui Shakespeare. Scrisoarea către Iacob Negruzzi prin care își comentează *Epigonii*, atmosfera teatrală în mijlocul căreia cu pasiune a petrecut ani întregi, apariția însăși în cadrul poeziei noastre a regelui Lear sînt argumente în sprijinul acestei păreri, deși este riscant să statornicești cu precizie anumit izvor pentru o temă generalizată în poezia romantică, cum este cea a umbrelor. Între comparație și gîndul poetic central se împletesc legături esențiale. O atmosferă de sfială și de dezolantă tristețe se desprinde din context prin fazele graduale: „învechite“, „schelete“, „umbre“. Verbul „trecînd“, caracterizat prin duritate consonantică și timbrul închis al vocalei accentuate, reține din mersul corăbiilor clipele cînd ele se află sub bătaia luminii de lună, dar în același timp sugerează necunoscutul spațial din care au venit și în care îndată vor dispărea iarăși.

O bună parte din virtuțile metaforice ale imaginii cresc pe această dimensiune: corăbiile, ca și omul, îmbătrînesc în vreme, asemenea omului stau o porțiune restrînsă de clipe în lumina cunoașterii, apoi se pierd în enigmatice zări, similare aceloră din care au apărut. Și noi sîntem aici într-un veșnic prezent, dar venim de unde? Prin moarte, mergem acolo, dar mergem unde? Întrebările se nasc în suflet, spectacolul corăbiilor în noapte le îmbie, dar absența răspunsului ne înfioară.

Zvonul acesta de tărîmuri misterioase este persistent în metaforă. Timpul prezent al verbului îl întreține prin aspectul său durativ firesc gerunziului, după cum și mișcarea înceată despre care ni se vorbește. În peisajul corăbiilor, prin configurațiile amintite, sufletul nostru ascultă pasul vremii, intră în stăpînirea unor acorduri plecate din zările ce mărginesc viața, din inefabil. Din umbră, apele încep să se profileze scenă a istoriei, metaforă a vieții.

Cercetătorii metaforei pe latura lingvistică au arătat că ea este o sursă neistovită de creștere și îmbogățire a tezaurului lexical, datorită faptului că un fenomen, avînd o multitudine de aspecte, cu fiecare dintre ele poate servi derivării figurate. În contextul în discuție, farmecul nespus al imaginii constă în solicitarea fanteziei cititorului să urmărească pe dimensiune spațială destinul ireversibil al vieții: pasul peste ape adîncește corăbiile în vreme, le face purtătoare de sens pentru gîndurile cu care Cezarul se confruntă. Neașteptată originalitate a intuiției, cu ecouri sufletești atît de vii. Pînzele umflate străbătute de lună, și evident bătute de vînt, reminiscență certă din faza *Umbre pe pînza vremii*, adîncesc în atmosfera stranie, prielnică sesizării fondului adevărat al lucrurilor, dincolo de aparența care înșală. Tudor Vianu a observat cu pătrundere cum sub razele lunii adesea la Eminescu întreaga natură dobîndește un caracter fantomatic. Observația se aplică și momentului de față, după cum a arătat Caracostea, prin mențiunea că „relieful plastic al pînzelor e colorat de situația lor față de lună“. Senzațiile vizuale se organizează de așa natură încît

lumina stinsă care prinde în razele ei numai o clipă corăbiile potențează misterul din care acestea vin și se pierd. Puternicul accent de intensitate care stă pe adverbul temporal „atunci“ subliniază unicul straniu al momentului, la care colaborează și verbul metaforă a lunii „străbate“. Împietirea de umbră și lumini, aici ca și altă dată, este folosită de poet spre a stăpîni un spațiu titanic.

Versul ultim al strofei : / *Și-n roată de foc galben stă fața-i ca un semn* /, urzit din figurații, este cu deosebire bogat în sensuri pe plan secund și în rezonanță. Puterea plastică a imaginii și sobrietatea ei dovedesc pînă la ce grad se pot stiliza experiențele trăite. Gîndul exprimat în cuvinte dobîndește o putere sugestivă rară, prin faptul că *semn*, cuvînt cu reflexe fatidice, încheie fraza poetică. Întrebările se nasc în suflet, obsedat să dezlege misterul ascuns sub fața lunii. Comparatia „fața-i ca un semn“ închide ideea, ca pentru așteptarea unui răspuns, la a cărei dezlegare imaginația cititorului uimită năzuiește, sprijinindu-se pe implicațiile în adîncime ale celorlalte simboluri. Zvonul de vrăjită taină și îndemnul spre întrebări, sugerate plastic de poziția cuvîntului *semn* în frază și de rezonanța lui biblică, sînt întreținute și prin aspectul static al verbului regent „stă“, evidențiat cu deosebire datorită contrastului cu sensul dinamic al celorlalte verbe ale strofei. Care este semnificația alegorică a semnului? Considerațiile următoare vor arăta. Se știe cum preferințele romantice pentru viziunile nesfîrșite au dus la o întreagă literatură a spațiilor siderale, a inspirației nocturne. Cuceririle astronomiei asupra lumilor din univers l-au atras adesea și pe Eminescu, a cărui imaginație, spre a evoca un spațiu titanic, a recurs frecvent, deopotrivă cu alți romantici, la viteza luminii. Cu ce rezultate, stă mărturie zborul luceafărului în drum spre Dumnezeu.

Cunoscînd acum că titanismul lui Eminescu izvorăște mai ales din Lord Byron, virtuțile metaforice ale versului în discuție trebuie desprinse din îndemnurile ce vin de la o poemă ca *Darkness* și din confruntarea cu rezultatele științei asupra destinului astrelor. Eminescu a vibrat statornic în fața unor asemenea probleme. De aceea, metafora lunii de aici se încadrează în aceeași familie cu cea corespondentă din elegia *Melancolie*, din sonetul *S-a stins viața*, iar dintre postume și lărgind sfera, analogii de semnificație se stabilesc de la sine cu *Ori cîte stele* și *Stelele-n cer*. După cum stelele ard din depărtări pînă ce pier, iar în *Melancolie* luna este „regina nopții moartă“, tot astfel în context ea stă „roată de foc galben“. Epitetul traduce, în adevăr, cuprinsul unei impresii vizuale, dar, alături de aceasta, în el se întrepătrund aluziile la un foc stins. Ele sînt acelea care trimit lumină spre vîlul de mister pe care inițial îl lasă în suflet compararea lunii cu un semn.

Asemenea prelungiri în profunzime ale imaginii aduc un aer de solemnă tristețe și se încadrează în ansamblul de concepție al poeziei : moartea este destinul universului. Înaltul orizont artistic al tabloului se precizează. Razele care străbat pînza corăbiilor — întrupare a enigmaticei și zbuciumatei vieți omenești — aduc din nesfîrșit de spațiu și de timp fiorul stingerii, pe care, cu stranie putere de pătrundere, îl individualizează adverbul temporal „atunci“. Reflexele științei care în lună vede un astru stins

sînt prezente în imagine și-i îmbogățesc semnificația. Timpul, categoria dominantă din *Memento-mori*, se menține ca atare în *Împărat și proletar*, dar își extinde sfera asupra universului întreg. Seva lui pătrunde pînă în amănunt metafora mării și o face revelatoare pentru ursita vieții.

Față de această stare de lucruri, unele structuri morfologice merită o mai de aproape adîncire stilistică. Așa, adjectivele toate sînt străbătute de fiorul duratei și majoritatea au origine verbală, expresie a unui proces în mers. Anterior, a fost discutat „*învechite*“, dar, alături de el, și celelalte sînt evocatoare pentru puterile secrete, veșnic neliniștite, care mîină mereu existența spre apus: *încete*, *legănate*, *învechite*, *umflate*, *galben*. Epitetul „*galben*“ prin caracterul lui static, prin așezarea la finele seriei dinamice și pătruns de esența poeziei — substantivul pe care îl determină este semn al sensurilor ascunse — îndrumază plastic gîndul spre stadiul ultim la care se oprește devenirea exprimată gradual prin succesiunea adjectivelor anterioare. Căci integrantă complexului toamnei, culoarea galbenă cuprinde latențe de tristețe și în configurații asemenea celei de față este aluzie pătrunzătoare la sfîrșit.

Desigur, poetul nu a sosit deliberat la acest rezultat, dar structurile limbii, modelate de el, i l-au pus la dispoziție, între alte virtualități, atunci cînd se află în căutarea expresiei celei mai potrivite pentru intuiția lui. Oricum, înlănțuirea imaginilor simboluri dobîndește relevanță prin modalitatea succesiunii epitetelor și se încadrează laolaltă cu una din fețele metaforei revelatoare pentru existență. Sîntem mai aproape acum de factorul misterios, în neconținută depănare, prezent în noi și peste tot în univers. Despre el vorbesc, încă în surdină, corăbiile învechite și văpaia stinsă a lunii. De el ne va apropia și mai mult strofa următoare.

„LUCEAFĂRUL“

Considerații asupra artei literare

ȘTEFAN MUNTEANU

Poemul *Luceafărul* a făcut în ultimii 30—40 de ani obiectul unor analize numeroase și variate, exhaustive sau parțiale. Interesul preocupărilor a fost reținut de fiecare dată mai cu seamă de exegeza istorico-literară care a stabilit geneza operei, dezvăluindu-i substanța lirică și semnificațiile simbolice ¹.

Cu privire la locul ocupat de capodopera lui Eminescu în ansamblul creației sale poetice, există de multă vreme convingerea, unanim împărtășită, că *Luceafărul* reprezintă treapta cea mai înaltă și cea mai desăvârșită care încununează întreaga operă a poetului. Nu vom înșira aici toate opiniile istoricilor și criticilor literari exprimate în acest sens. Vom aminti doar câteva, începînd cu aceea a lui Tudor Vianu, care scria în 1930 că „Toată literatura înjghebată în jurul acestei poeme își are motivul ei psihologic în sentimentul că o dată cu ea Eminescu se întrece pe sine“ ².

Văzînd în *Luceafărul* „o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte“ ³, autorul adăuga: „Dacă moartea ar voi ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întîmplat cu atîtea opere ale antichității, și numai *Luceafărul* să se păstreze, strănepoții noștri ar putea culege din ea imaginea esențială a poetului“ ⁴.

¹ Vezi G. Bogdan-Duică, *Despre Luceafărul lui Mihail Eminescu*, Brașov, 1925; Tudor Vianu, *Luceafărul*, în *Poezia lui Eminescu*, București, 1930, studiu reprodus și în volumul *Studii de literatură română*, București, 1965, p. 270—282 (trimiterile noastre se referă la volumul din urmă); Julian Jura, *Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris, 1933; D. R. Mazilu, *Luceafărul lui Eminescu*, București, 1933; G. R. Scorpan, *Valoarea simbolică a poemei Luceafărul*, în „*Revista critică*“, anul X, nr. 2—3, Iași, 1936; G. Călinescu, *Opera lui Mihail Eminescu*, IV, București, 1936, p. 254—272; Perpessicius, *M. Eminescu, Opere*, vol. II, București, Editura Fundațiilor, 1943, p. 370 și urm.; D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, curs litografiat, Cluj, 1948; D. Caracostea, *Artă cuvîntului la Eminescu*, București, 1938, p. 257 și urm.; L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihail Eminescu*, București, Edit. Academiei R.P.R., 1964, p. 165—192; Al. Husar, *Eminescu și etica fericirii* (*Luceafărul*), în „*Revista de filozofie*“, tom. 12, nr. 4, 1965, p. 455—466; Eugen Todoran, *Alegoria Luceafărului*, în vol. *M. Eminescu — I. Creangă — studii* (Universitatea din Timișoara, Facultatea de filologie), Timișoara, 1965, p. 5—75; Radu Mircea, *Idei filozofice în poezia lui Eminescu*; I. Șerceanu, *Dor de împlinire în creația eminesciană*, în *Limbă și literatură*, vol. IX, 1965.

² Citatul reprodus după Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, p. 274.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Mai circumspect, G. Călinescu formulează rezerve cu privire la valoarea în sine a problematicii din *Luceafărul*, care poate fi asociată cu alte teme romantice similare. G. Călinescu vede în poemul lui Eminescu în primul rând o contribuție de o natură artistică distinctă, o piesă unică, cu un timbru propriu, în structura muzicală a creației eminesciene luată în ansamblul ei. Impresia estetică profundă ce ne însoțește în lectura *Luceafărului* vine de fapt din întreaga operă a poetului și se impune conștiinței noastre prin concursul esențial pe care și-l asumă în realizarea poemului valorile expresive ale limbii românești. „Noi citim *Luceafărul* — scrie G. Călinescu — cu o educațiune poetică formată de întreaga operă eminesciană, ne urcăm spre el treptat într-un peisagiu întreg. Tot complexul eminescian, toată rețeaua de vase sanguine se varsă împreună cu noi în această inimă care singură nu cuprinde decât puțin sânge. Opera eminesciană e o dramă simfonică cu întrebări și răspunsuri, cu teme și comentarii muzicale. *Luceafărul* a devenit pentru noi aria cea mai memorabilă”. Urmează această precizare: „Dacă însă îi tăiem legăturile vasculare și îi extirpăm orchestrația, ea rămâne exangvă și inertă”. Operația traducerii, de pildă, — arată în continuare același autor — „face să se scurgă seva limbii, inefabilitatea versului românesc, lăsând câteva artere de idei care prin ele înseși nu au nimic original, ba pot părea locuri comune”⁵.

De reținut din această caracterizare, care poate surprinde prin unele afirmații ale ei, sublinierea laturii estetice a poemului în care — după remarca aceluiași autor —, „imaginile sînt înseși ideile poemului”, ca și în celelalte creații eminesciene cuprinzînd elemente de mitologie populară și filozofie, fuzionate⁶.

O lucrare care-și propune să analizeze creația lui Eminescu din punctul de vedere al mijloacelor artistice este cea a lui D. Caracostea, intitulată *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938. Un loc întins acordă autorul analizei stilistice a poemului *Luceafărul*. Deși eclectică sub aspectul metodei, absolutizînd particularitățile acustice ale limbajului, identificate prea des cu valorile stilistice și pornind de la presupusele „esteme” ale limbii, lucrarea lui D. Caracostea nu este totuși lipsită de merite reale. Eliminînd din interpretarea sa ceea ce este efectul autosugestiei, precum și anumite considerații despre estetica în sine a limbii, rămîn în lucrarea lui Caracostea o seamă de afirmații care pot fi utile cercetării stilului eminescian, ca factor al viziunii artistice. Între acestea trebuie reținute în primul rând analizele autorului despre limba ca mijloc de individualizare și diferențiere a personajului și caracterul diferit al peisajului, adecvat momentelor poemului.

Un exemplu de cercetare pătrunzătoare și subtilă în care sînt puse la contribuție și procedeele artistice ale poemului ne-a lăsat D. Popovici în cursul său *Poezia lui Eminescu*, Cluj, 1948. Comparația cu o lucrare simfonică revine și de data aceasta, atunci cînd autorul se referă în general la „planurile secundare de rezonanță ale lirismului eminescian”; în acest sens — observă autorul citat — „Poezia lui Eminescu este o partitură

⁵ *Opera lui Mihai Eminescu*, V, p. 254—255.

⁶ *Ibidem*, p. 205.

imensă în care vibrațiile puternice ale notelor apropiate de noi sînt acoperite și îndulcite de sunetele stinse, venite din depărtare”⁷. D. Popovici are în vedere fețele multiple ale lirismului poetului, dintre care una este și detașarea de imagine, ca în *Luceafărul*, unde „pulsațiile lirice ale interiorului sînt temperate de formele obiective ale narațiunii epice”⁸. În același capitol consacrat analizei *Luceafărului*, învățatul clujean nota, mai mult ca o remarcă generală, că uzul ne-a făcut să trecem peste unele imagini eminesciene fără să le simțim adîncurile⁹.

La aceste puncte de vedere despre arta lui Eminescu în *Luceafărul*, exprimate de unii dintre cei mai de seamă interpreți ai operei poetului vom adăuga altele, deduse din analiza unor imagini fundamentale întâlnite în *Luceafărul*. Contribuția noastră nu-și poate propune o altă interpretare a capodoperei lui Eminescu, ci mai degrabă schițarea unui tablou de sinteză rezultat din încorporarea într-o unitate artistică a trăsăturilor estetice esențiale sub care se înfățișează poemul lui Eminescu.

Liric în esența lui, poemul lui Eminescu nu este expresia directă a ceea ce s-a numit „l'ivresse du sentiment”, prin care se caracterizează poezia lirică, zisă subiectivă¹⁰. Semnificațiile poemului, acoperite de simboluri, intră mai bine în formele narațiunii. Dar dacă cititorul percepe momentele unui subiect prezentate în succesiunea lor, ca în orice producție epică, el desprinde sensurile lor intime care nu sînt consecința acțiunilor, ci rezultatul înțeleșurilor mai adînci, adăugate de poet, al trăirilor lirice pe care se întemeiază în realitate fabulația exterioară¹¹. Privit sub același aspect al genului literar în care s-ar putea încadra, poemul lui Eminescu este în egală măsură o operă dramatică ale cărei tablouri sînt reprezentabile, într-atît impresia estetică pe care o degajă lectura stăruie sub forma unei desfășurări de acțiuni pornite dintr-un conflict, prelungit de o intrigă, conflict în care eroii se întîlnesc în dialoguri rostite o dată într-un decor nocturn, în umbra bolților castelului de pe un țărm de mare, altădată în colțuri ferite de lume sau în peisajul cosmic, ori în sfîrșit, în codru, într-un asfințit de vară, sub crengile încărcate de flori de tei. Există și alte particularități ale artei literare în *Luceafărul* care se cuvin să fie subliniate pentru a se întregi sensurile poemului deduse din perspectiva unei analize stilistice, în sensul larg al cuvîntului, sau altfel spus al imaginii artistice. Această perspectivă nu-și poate avea punctul de plecare exclusiv în parti-

⁷ *Op. cit.*, p. 453.

⁸ *Ibidem*, p. 454.

⁹ *Ibidem*, p. 429.

¹⁰ D. R. Mazilu (*Luceafărul lui Eminescu*, București, 1933, p. 121), deduce caracterul liric al poemului între altele și dintr-un fapt de natură gramaticală, și anume frecvența folosire a pers. I, repetată de 50 de ori, sub diferite forme, în limbajul personajelor.

¹¹ Vezi Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, București, 1944, p. 108—109. Cf. și Tudor Vianu, *Atitudinea și formele eului în poezia lui Eminescu*, în *Figuri și forme literare*, București, 1946, studiu reprodus în vol. *Studii de literatură română*, București, 1965, p. 303—371.

cularitățile lingvistice expresive ale textului și nici în considerațiile ce s-ar putea face în legătură cu aspectul formal, tehnic al versurilor poetului. Astfel de încercări s-au făcut, iar de pe urma lor cunoașterea artei literare a *Luceafărului* a beneficiat într-o măsură asupra căreia nu ne vom pronunța aici¹².

Dacă ținem seama de natura limbajului liric, pusă la contribuție într-o creație cu profunde implicații filozofice, cum este *Luceafărul*, va trebui să avem în vedere că în opera literară în general și în cea lirică cu deosebire, cuvântul nu este o simplă noțiune, ci instrumentul imaginii artistice, adică investit cu virtuți evocatoare. Înțelesul său noțional nu este prin aceasta eliminat, ci depășit¹³. „Fiecare cuvânt — remarcă M. Proust — are asupra imaginației noastre o putere de evocare tot atât de mare cât și puterea sa de strictă semnificație“. Ne găsim pe terenul expresivității stilistice, însușire esențială a limbajului poetic și care trebuie examinată din punctul de vedere al gradului în care se realizează specificul cunoașterii artistice prin intermediul mijloacelor de expresie.

Se impune să facem o precizare. Atunci când se spune despre cuvânt că este materialul literaturii se face o afirmație care ar putea induce în eroare. În mod obișnuit stabilim în astfel de împrejurări asociații cu marmura, sunetul sau culoarea. Există însă o deosebire fundamentală între materia verbală și toate celelalte. Poetul primește cuvântul din limba curentă încărcat cu un anumit sens, care este conținutul lui de bază. Înainte de a intra deci în laboratorul poetului, cuvântul semnifică *ceva* și în temeiul acestui înțeles general poetul îi poate da întrebuințări proprii în creația sa. Așadar, scriitorul se găsește în fața unui material organizat dinainte și nu de el, ci de comunitatea lingvistică din care face și el parte. Acest lucru nu se întâmplă să zicem în cazul marmurii, care reprezintă doar forma inertă și haotică a materiei cu care va lucra sculptorul. În această stare ea se aseamănă cu un complex sonor căruia nu i s-a asociat un sens. Ea nu spune nimic prin ea însăși, mai înainte de a i se fi atribuit un sens, care e acela al operei create. Cuvântul are o altă situație, mai privilegiată și mai dificilă în același timp. El este susceptibil dintru început de înțelesuri infinite, generate de miezul său semantic, relativ constant, pus în relație cu alți factori ai contextului. Creația verbală a unui scriitor constă în aptitudinea lui de a elibera aceste sensuri, adică de a le trezi din starea lor latentă pentru a le face să intre în raporturi posibile noi, cerute de nuanțele ideii exprimate. În expresia poetică se manifestă mereu această funcție de *revelare* lingvistică a valorilor stilistice virtuale scoase de sub tutela limitelor semantice ale întrebuințării uzuale. Iată de ce un bloc de marmură este un material diferit de substantivul *marmură*, care poate dobîndi în poezia lui Eminescu suporturi semantice și stilistice variate, inexistente în

¹² În afară de G. Ibrăileanu (*Eminescu — note asupra versului*), o bună analiză a funcției artistice a versificației aplicată la poezia lui Eminescu a făcut M. Brătucu: *Funcția artistică a versificației. Momentul Eminescu*, în *Limba și literatură*, vol. VI, 1962, p. 149—174.

¹³ Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 173.

circulația comună a termenului ¹⁴. Pe bună dreptate a remarcat Liviu Rusu că în poezie cuvântul nu este un primitiv de sens, ci un dătător de sens ¹⁵. Acestei constatări, făcută de un estetician, i se poate alătura observația unui lingvist contemporan, pentru care „O operă poetică este în același timp artă și limbaj ; greutatea constă în a ști de ce natură sînt raporturile care leagă aceste două aspecte ale aceluiași fenomen“ ¹⁶.

*

Poemul lui Eminescu este clădit pe ideea de antiteză morală, așa cum însuși poetul a precizat în nota ce însoțește manuscrisul lucrării. O interpretare atentă ar putea extrage același sens — cel puțin în linii mari — și din basmul cules de Kunisch, ca și din temele similare ale poeziei romantice. Prin versurile poemului lui Eminescu circulă însă o altă sevă care urcă din întreaga sa gândire artistică pe o treaptă în care viziunea poetului își găsește o deplină formă de expresie, dobîndind dimensiuni noi și semnificații inedite.

Două sînt imaginile ce stăruie de-a lungul întregii poezii și care cuprind în ele, sub învelișul simbolic, categoriile de spațiu și de timp, concepte asupra cărora poetul s-a oprit de mai multe ori, căci ele alcătuiesc coordonatele înseși ale gândirii sale poetice. ¹⁷ Acestea sînt imaginea mării nesfîrșite și cea a luminii astrale eterne. În strofa a IV-a din *Luceafărul* fata de împărat contemplă din umbră apariția strălucitoare a lui Hyperion, revărsată peste apele mării :

„Privea în zare cum pe mări
Răsare și străluce
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.“

Să relevăm amănuntul, notat mai întîi de D. Caracostea și apoi de D. Popovici, că fata de împărat își îndreaptă privirile spre astrul ceresc, de lîngă fereastră, dintr-un colț al iatacului ei, așadar din unghiul condiției ei pămîntești. De aici i se deschide priveliștea nesfîrșitului mării luminate de razele îndepărtate ale Luceafărului. Apariția eroinei se găsește astfel din capul locului îngrădită de limitele existenței ei empirice. Acest obstacol însă nu-i stînjenește gîndurile și nu i le anulează. Ceea ce dorește ea este ca arderea în eternitate a stelelor stăpînitore peste imensitatea mării să pătrundă prin fereastră ei și să-și găsească sălaș acolo. Fata de împărat este bolnavă de eternitate și dorul ei o așază în rîndul ființelor

¹⁴ Vezi G. I. Tohăneanu, *Un leitmotiv eminescian : marmora*, în vol. *M. Eminescu — I. Creangă — studii* (Universitatea din Timișoara, Facultatea de filologie), Timișoara, 1965, p. 103—114.

¹⁵ *Estetica poeziei lirice*, p. 130—131.

¹⁶ Michael Riffaterre, *Încercări de definire lingvistică a stilului* (traducere de Paul Miclău), în culegerea *Probleme de stilistică*, Edit. științifică, 1964, p. 55.

¹⁷ Vezi și A. I. Dima, *Motivul cosmic în opera eminesciană*, în *Studii eminesciene*, E.P.L., 1965, p. 261—288.

complexe pentru care depășirea condiției pămîntești convenționale devine un destin tulburător. Venind spre ea din depărtările spațiului nemăsurat și ale timpului infinit, Luceafărul pătrunde în visurile fetei prin vraja luminii lui. În imaginea luminii fuzionează de la început, sub forma simbolului, două concepte : acela al veșniciei timpului, măsurat de rotația astrelor și acela al frumuseții ideale și nepieritoare a geniului. Dintre acestea, primul aparține gândirii filozofice, colorată de concepția Kantiană, celălalt este un concept moral care va primi reflexele îndulcite ale concepției schopenhaueriene despre destinul geniului căruia nu-i este dat să cunoască moartea, dar nici efemera și totuși adîncă și omenească fericire a lumii pămîtene.

În tabloul inițial, pe primul plan se situează imaginile care concurează la crearea impresiei de strălucire astrală, intensă și rece. Formulele stilistice pentru desemnarea noțiunii de lumină orbitoare și nepămîntească — atribute ale geniului — apar repetate de peste 25 de ori în dialogul dintre fata de împărat și Luceafăr. Dacă la început astrul ceresc *răsare* și *străluce* îndepărtat și egal deasupra valurilor mării, după ce strania idilă prinde viață, el *s-aprinde viu* în fiecare seară, o urmărește cu *recile-i scînteii*, *tremură-n oglindă* și *se revarsă luminiș* în somn pe trupul ei, pe față și pe ochii mari bătînd închiși. În rugămintea pe care i-o adresează fata, obsesia luminii revine :

„Cobori în jos, luceafăr blînd
Alunecînd pe-o rază
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează !“

Iar cînd Hyperion răspunde chemării ei, chipul lui îi apare fetei scăldat în aceeași lumină vie dar nepămîntească și înghețată a astrelor :

„Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scînteie-n afară.“

Fiu al cerului și al mării — simboluri ale spațiului infinit —, iar în a doua întruchipare al soarelui și al nopții — simboluri ale scurgerii timpului etern —, chipul lui se naște din *rumene văpăi* ale văzduhului și coboară înconjurat de *flăcări de soare*. În fața acestei irupții de lumină fata de împărat trăiește sentimentul chinuitor al iubirii celei „peste fire“. Senzația de suferință este resimțită organic, ea atinge coardele pieptului și rănește privirea, arzînd-o :

„Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde
Și ochii mari și grei mă dor,
Privirea ta mă arde“.

În aceste împrejurări, evident că acordul sufletesc nu se poate înfăptui, comuniunea nu se săvîrșește și de aceea aspirația fetei, făcută din con-

templare și adorație, este sortită să rămână într-o lume de gânduri ideală, aceea a dorului și a visării. Iar visul ei se frînge dramatic în teamă și neputință și se va pierde curînd în uitare, după ce se va fi lăsat pentru o clipă mistuită de setea de a se împărtăși din voluptatea dureroasă a necontingențelor ¹⁸.

În această primă parte o poemului, Hyperion se adresează fetei de împărat folosind formule invariabile de o rece și solemnă frumusețe :

„— Din sfera mea venii cu greu
 Ca să-ți urmez chemarea.
 Iar cerul este tatăl meu
 Și mumă-mea e marea.

 — O, vin odorul meu nespus
 Și lumea ta o lasă ;
 Eu sunt luceafărul de sus
 Iar tu să-mi fii mireasă“

Această vorbire automată, cum o numește G. Călinescu ¹⁹ este caracteristică și fetei de împărat, a cărei chemare sună astfel :

„Cobori în jos, lucefăr blînd
 Alunecînd pe-o rază...

 O, ești frumos cum numa-n vis
 Un înger se arată
 Dară pe calea ce-ai deschis
 N-oi merge niciodată.

 O, ești frumos cum numa-n vis
 Un demon se arată
 Dară pe calea ce-ai deschis
 N-oi merge niciodată.“

În aceeași etapă din viața ei sufletească, formulele rostite de fata de împărat sînt asemănătoare cu cele pe care le pronunță Luceafărul, deoarece și ea poartă acum nimbul marilor aspirații. Limbajul Cătălinei, ca și cel al lui Hyperion, nu are nimic din spontaneitatea și farmecul cuvintelor de iubire șoptite de doi îndrăgostiți. El este țesut din imagini sobre, de un lirism abstract, geometric, cum îl numește G. Călinescu ²⁰. Caracterizarea este valabilă însă numai pentru această parte a dialogului. S-o ascultăm pe Cătălina vorbind în tabloul al doilea, cînd pajul Cătălin îi aține

¹⁸ D. R. Mazilu, *op. cit.*, p. 121, atrage atenția asupra deseori întrebuintări a modului conjunctiv, repetat de 37 de ori în poemul lui Eminescu, dovadă a ezitării eroilor, a oscilării lor între diferitele posibilități ale acțiunilor.

¹⁹ *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. V, p. 261.

²⁰ *Op. cit.*, p. 225.

calea : „— Da ce vrei, mări Cătălin ? / Ia du-t' de-ți vezi de treabă... — Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri, / Dă-mi pace, fugi departe...” Aceste cuvinte contrastează izbitor cu cadența gravă și parcă rituală a formulelor din tabloul în care fata de împărat își încredințează dorul astrului ceresc. Expresiile fac parte de data aceasta din vorbirea familiară și colorată, pentru că însăși ființa care le rostește este o fată din această lume, iar dragostea ei este acum pămînteană, omenească. Cătălin, la rîndul său, o inițiază în jocul amorului, folosind o terminologie fără echivocuri : „Cînd ți-oi întinde brațul stîng / Să mă cuprinzi cu brațul... / De te înalț de sub-suori / Te-nalță din călcîie ; / Cînd fața mea se pleacă-n jos, / În sus rămîi cu fața... / Cînd sărutîndu-te mă-nclin / Tu iarăși mă sărută...”. Luceafărul îi aducea în dar imperiul peste apele fără hotar ale mării și eternitatea strălucirii astrelor, așadar depășirea și înălțarea deasupra condiției empirice, înscrierea în ordinea veșniciei spațiului și timpului. Cătălin vede în ea o copilă lesne încrezătoare și-i propune fără înconjur : „Hai ș-om fugi în lume / Doar ni s-or pierde urmele / Și nu ne-or ști de nume”. Îndemnul pajului găsește răsunset în sufletul Cătălinei care-i șoptește aceste cuvinte pătrunse de căldura intimității :

„Încă de mic te cunoaștem pe tine
Și guraliv și de nimic
Te-ai potrivi cu mine...”

Epitetele *guraliv* și *de nimic* sînt în concordanță cu întreaga atmosferă ușor frivolă a episodului și contrastează cu epitetele asociate chipului sub care îi apăruse fetei de împărat Luceafărul în prima parte a poeziei : „El vine trist și gînditor / Și palid e la față... / O, ești frumos cum numa-n vis / Un demon se arată”. Ea va ezita totuși o clipă cînd icoana lui Hyperion îi va răsări în minte trezindu-i un dor din altă lume. Cuvintele cad din nou în ritmuri de imn străbătute de adorație :

„Dar un luceafăr răsărit
Din liniștea uitării
Dă orizon nemărginit
Singurătății mării.

Și tainic genele le plec
Căci mi le împli plînsul
Cînd ale mării valuri trec
Călătorind spre dînsul.”

Vraja în care fata de împărat a plutit stăpînită de gîndul eternității nu s-a risipit, ci se întoarce ca o nostalgie menită să rămîna de-acum înainte pentru totdeauna doar între hotarele dorințelor terestre.

În legătură cu funcția impesivă a materialului sonor din versurile *Luceafărului*, D. Caracostea a făcut o remarcă interesantă care se cuvine

să fie reamintită²¹. Autorul atrage atenția asupra frecvenței vocalei *i* în versurile primei strofe citate de noi, sunet care prin specificul său, am zice prin timbrul său luminos, este în concordanță deplină cu întreaga atmosferă de joc șagălnic și copilăresc care respiră din versurile strofei. Să le recitim : Și-i zise-ncet : „încă de mic / Te cunoșteam pe tine / Și guraliv și de nimic / Te-ai potrivi cu mine...” ! Din clipa în care Cătălina se lasă furată de amintirea Luceafărului, tonalitatea se schimbă, timbrul vocalei *i* nu se mai aude distinct (cu tot numărul mare de vocale de acest fel), ci impresia dominantă este cea produsă de vocala *ă*, sunet cu vibrații mai stinse, mai surde și mai întunecate : „Dar un luceafăr răsărit / Din liniștea uitării / Dă orizon nemărginit / Singurătății mării”. Percepția vastității peisajului este susținută de impresiile sonore care nu sînt efectul unei simple autosugestii. Ideea de întindere nemărginită este sugerată prin simbolism fonetic²² de prezența repetată a vocalei *ă*, cu sunetul ei grav și plin de ecouri ce se prelungesc parcă în depărtări, contrastînd puternic cu atmosfera stilistică din prima strofă.

Cel de al treilea tablou — al călătoriei lui Hyperion prin spațiile interplanetare — cuprinde, cum s-a observat, o descriere unică în literatura universală, o pagină de cosmogonie, în care abstracțiile sînt concretizate prin mijloacele metaforice ale unui limbaj apt să le facă perceptibile și reprezentabile : „Un cer de stele dedesubt, / Deasupra cer de stele... Căci unde-ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște / Și vremea încearcă în zadar / Din goluri a se naște...”. „Urișul, ale cărui aripi creșteau în cer și care străbătea ca un fulger printre lumile de stele, depășește astfel creațiunea și își definește pe calea aceasta natura : el este mai presus de spațiu și timp, este mai presus de moarte”.²³

Într-un astfel de peisaj cosmic, imaginat de poet ca supraspațial și extratemporal, conceptelor li se atribuie substanța sensibilă a imaginii prin care devine posibilă coborîrea lor în planul empiric al experienței umane. În afară de aceasta, ne găsim într-o lume ideală în care reflecțiile capătă formularea legilor și a expresiei aforistice apte să cuprindă și să exprime adevărurile generale etern valabile. Este ceea ce aude Hyperion din partea Divinității cînd i se amintește : „Dar piară oamenii cu toți, / S-or naște iarăși oameni...” „Cînd valuri află un mormînt / Rămîn în urmă valuri...” „Din sînul vecinului ieri / Trăiește azi ce moare, / Un soare de s-ar stinge-n cer, / S-aprinde iarăși soare...” „Căci toți se nasc spre a muri / Și mor spre a se naște...”.

Limbajul acesta gnomic creează un alt plan al raporturilor între ceea ce este contingent și vremelnic și ceea ce aparține mișcării fără sfîrșit a universului din al cărui angrenaj infinit Hyperion nu se poate sustrage pentru

²¹ Vezi *Arta cuvîntului la Eminescu*, p. 317 și urm. și *Expresivitatea limbii române*, București, 1942, p. 230—231. Pentru valoarea impesivă a sunetelor Cf. și M. Grammont, *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*, Paris, 1923.

²² Despre simbolismul fonetic, vezi Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*, varianta nouă, București, Edit. Academiei R.P.R., 1960, p. 183—185.

²³ D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, p. 447.

a cădea în condiția temporalității. Cuvintele Demiurgului sînt de o cutremurătoare implacabilitate, ca rotirea însăși pe orbitele prescrise ale lumilor. Drama Luceafărului stă, sub acest aspect, în neputința lui de a renunța, în sens invers decît Cătălina, la destinul său. Între cei doi îndrăgostiți se deschide golul ce separă nesfîrșitul de vremelnice. Cătălina este *ea însăși* atunci cînd primește să fugă în lume alături de Cătălin. Fericirea pentru care optează fata de împărat este consecința unui determinism de la care, la rîndul ei, ea nu se poate eschiva — și nu expresia unei infirmități morale. Este ceea ce Hyperion constată atunci cînd își revărsă lumina peste codrul care adăpostea pe cei doi tineri și cînd răspunde chemării ei de a-i lumina, de data aceasta norocul, cu aceste cuvinte de o mîndră și dureroasă semnare :

„Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.“

Renunțînd la blestemul din finalul basmului versificat după Kunisch, Eminescu înalță poemul pe treptele simbolului, integrîndu-l în concepția sa generală despre lume.

Peisajul despre care aminteam mai sus deține în tablourile poemului o funcție artistică diferențiată, în concordanță cu întreaga desfășurare a ideilor²⁴. În prima parte a poeziei nu ne întîmpină decît elemente care aparțin perspectivei grandioase, cosmice, din care fac parte imaginea mării nesfîrșite și cea a luminii siderale eterne, asociată cu întinderile spațiale. Nu adie în aceste strofe nici o boare terestră, nu auzim nici freamăt de frunze, nici șopot de izvoare pe prundiș. Travestirile Luceafărului duc spre aceleași elemente ale universului din care el însuși este o parte alcătuitoare : cerul și pămîntul, lumina și întunericul, al căror fiu se mărturisește a fi, proiectează chipul său pe dimensiunile fără hotar ale infinitului. Întreaga descriere este într-un anumit sens convențională, alcătuită fiind din simboluri mărginite de contururi și linii ce se pierd în zare, dar pe care raza ochiului nostru le urmărește totuși prelungind perceperea lor într-un proces de cunoaștere autentică, întrucît e vorba de formele „materiale“ prin care conștiința noastră ia act de existența în afara noastră a categoriei de spațiu ca întindere și a celei de timp ca durată și succesiune. Într-un astfel de peisaj nocturn pătruns doar de tremurul luminii siderale răsfîrte în apele mării nici măcar lumina blîndă și moale a lunii nu-și cerne razele peste farmecul halucinant al ceasurilor de întîlnire dintre fata de împărat și Luceafăr. Cu atît mai mult ne apare lipsit de atributele peisajului pămîntesc episodul călătoriei Luceafărului prin spațiul cosmic, unde specificul descrierii este impus de figurarea conceptului de creație, în sens cosmogonic, și a celui de spațiu și de timp absolut. Ne găsim pe terenul specu-

²⁴ Cf. și D. Caracostea, *Arta cuvîntului...*, p. 354 și urm.

lației pure, într-un peisaj al abstracțiilor și al meditației, în care, evident nu-și pot găsi loc acompanyamentele unui decor din lumea terestră.

Întregul peisaj se umanizează, dobândind accente familiare în ultima parte a poemului, când fata de împărat își găsește norocul în brațele lui Cătălin. După un drum lung în care privirile nu întâlneau decât lumini glaciale cu strălucire eternă și imensități fără hotar, însoțite de sentimentul amețitor al infinitului și al nemuririi, sîntem readuși în mijlocul atmosferei lirismului eminescian care învăluie scenele de iubire petrecute departe de lume, sub crengi de tei înflorite, în singurătatea și pacea codrului scăldat de lumina tremurătoare a lunii răsărind din ape :

„Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă ;
Răsare luna liniștit
Și tremurînd din apă

Și împlie cu ale ei scînteii
Cărarile din crînguri.
Sub șirul lung de mîndri tei
Ședeau doi tineri singuri.

Miroase florile — argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.“

Antiteza care definește conflictul și-l rezolvă prin deznodămînt își găsește expresia din nou și pentru ultima dată în imaginea sub care Hyperion se înfățișează în aceeași lumină, dar de data aceasta încremenită pe boltă și răsfrîntă doar peste întinderile pămîntului și singurătățile mării :

„El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri
Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri.“

De sub șirul de tei, Cătălina nu mai contemplă drumul lui pe valuri călătorind spre ea, nici icoana lui revărsată în oglindă, ci numai strălucirea lui îndepărtată și străină, căci visul ei și-a strîns aripile și a coborît pe pămînt. Privirea îndreptată spre înălțimi este ceea ce i-a mai rămas din aspirația ei chinuitoare altădată, acum convertită în seninătate și împăcare. Rugămintea de a-i binecuvînta norocul, adresată celui ce fusese hotărît să se lepede de nemurire răsună ca un cîntec al iubirii împlinite într-un univers care nu-i stă împotrivă și în limitele căruia nu-și pot avea loc dramele tulburătoare ale idealurilor mai presus de fire, idealuri sortite să sfîrșească în renunțare cuminte și în uitare.

Cine va studia o dată gesturile tipice ale omului în poezia lui Eminescu se întreba Tudor Vianu în lucrarea sa consacrată *Luceafărului*²⁵. Regretatul profesor se referea la înălțarea privirii către cer și către stele, gestul scrutător și întrebător al omului îndreptat spre eternitate. Un astfel de gest tipic este și acela al genelor plecate, semnul purității feciorelnice, al sfiiciunii și cuviinței, amintind de tablourile Renașterii. Ne vom îngădui să ne întoarcem la un amănunt despre care a mai fost vorba în cursul acestui articol. Cătălin izbutește să abată gândurile fetei de împărat de la Luceafăr. Dintr-odată însă în sufletul Cătălinei se aprinde din nou dorul de dulcele domn al nopților ei. Amintirea lui îi smulge aceste cuvinte: „Și tainic genele le plec / Căci mi le împlie plînsul / Cînd ale apei valuri trec / Călătorind spre dînsul“. Nu vom reveni asupra ideii că dragostea Cătălinei are nevoie pentru a se exprima de aceeași imagine a valurilor călătoare pornite spre depărtări; vrem să atragem doar luarea aminte că gestul genelor plecate ne întîmpină deseori în lirica lui Eminescu fie pentru a exprima grația și candoarea: „Ea aplecă gene lunge / Peste ochii cuvioși“ (*Făt-Frumos din tei*); „Ea privi atunci în jos, / Trece mîna pe la tîmple, / Iară inima-i se împlie / De un farmec dureros“ (*Povestea teiului*), fie pentru a da expresie fiorului vieții ce iradiază din tremurul lor: „Te urmărește săptămîni / Un pas făcut alene, / O dulce strîngere de mîni, / Un tremurat de gene“ (*Ce e amorul*); „De-al genei tale gîngaș tremur / Atîrnă viața mea de veci“ (*Te duci*). În *Călin*, fata de împărat se trezește la mîngîierile voinicului întors în codru: „Ea ridică somnoroasă *lunga genelor maramă*“. Este semnul sfîrșitului unui vis lung și rău și preludiul celui nou și luminos care începe. În *Luceafărul* coborîrea privirilor înecate de plîns este semnul neputinței conștiente de sine, dureroase și resemnate, care se opune gestului contemplării înălțimilor unde veghează rece icoana nemuririi strălucitoare, menită să rămînă mereu îndepărtată.

S-a spus că *Luceafărul* este o sinteză a gândirii poetice a lui Eminescu, dar firele care leagă această capodoperă de întreaga creație anterioară a poetului nu au fost îndeajuns de cercetate. Ele există însă și ar fi interesant să se urmărească în lirica eminesciană circulația și dezvoltarea motivului iubirii care eternizează. Altfel spus, este vorba de sentimentul „iubirii neînțelese“ sau al incapacității femeii de a reține sensul adînc al arderii poetului, al patimii prin care viața ei și-ar fi putut dobîndi nimbul nepieritor al veșniciei. Să ascultăm aceste două strofe din *Pe lingă plopul fără soț*:

„Dîndu-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins.

Ai fi trăit în veci de veci
Și rînduri de vieți
Cu ale tale brațe reci
Înmărmureai măreț.“

²⁵ Tudor Vianu, *Luceafărul*, în *Poezia lui Eminescu*, citatul reprodus din volumul *Studii de literatură română*, 1963, p. 281.

Este în fond ideea din *Luceafărul*, transpusă în formele lirismului subiectiv²⁶. Exemplul la care ne-am oprit nu este singurul, căci poema lui Eminescu, dincolo de fabulația ei, nu putea crește dintr-un izvor unic. Sentimentul caducității fericirii, asociat cu ideea de scurgere veșnică a timpului proiectează trăirile lirice ale poetului pe un fundal care le dă ecouri ample și îndepărtate, pînă acolo încît nu știm dacă poezia este un cîntec de dragoste sau o meditație pe marginea motivului de vremelnice și etern. Fără îndoială că deseori este și una și alta, căci natura lirică a inspirației se manifestă și se sublimază într-un limbaj de concepte transcrise figurat. Ca exemplu s-ar putea cita elegia *Cînd amintirile*. Icoana iubirii peste care s-a așternut timpul este readusă în suflet de aceleași stele pe cer, de aceeași lună răsărită peste vîrfuri de arbori, de același cîntec necurmat al valurilor, care toate păreau să dea *atunci* reflexele lor de veșnicie jurămintelor de dragoste ale trecutului. În acest decor compus din elemente ale ordinii universale există un singur amănunt al naturii simbolizînd ideea de succesiune și caducitate, perceptibilă prin manifestările ei empirice și anume scuturarea florilor de liliac pe cărări. Iar în acest timp cei doi îndrăgostiți își jură credință pentru veșnicie... Sentimentul eternității iubirii, ce părea înscris în ordinea însăși a naturii nu și-a putut păstra întreagă misterioasa lui flacără de început? Iubirea poetului este și aici *din altă lume*, o lume ce se măsoară cu alte dimensiuni decît cele ale duratei florilor de liliac ce se scutură cu înțelesuri neluate în seamă²⁷. *Luceafărul* crește din asemenea izvoare, dar poetul se înalță mult deasupra lor, traducîndu-le în formele lirismului obiectiv și atribuindu-le semnificații largi, filozofice și etice.

*

Liric prin intensitatea emoției ce-l străbate și prin adîncimea meditației care-și găsește în dezvoltarea epică doar o modalitate de desfășurare a imaginilor, dramatic prin organizarea lui lăuntrică, poemul lui Eminescu poartă în același timp și attributele întregii concepții artistice: gîndirea poetului se mișcă mereu între coordonatele timpului și spațiului, figurate prin imaginile fundamentale ale artei sale: astrele cerești, marea, valurile; speculația teoretică se traduce în vaste reprezentări ale abstracțiilor; limbajul personajelor alcătuit din substanța veche și populară a limbii noastre se adaptează momentelor lirice, le definește și le diferențiază; decorul devine elementul intern, inseparabil al acestor momente, mijlocul prin care se descoperă sensurile lor adînci. În structura muzicală, simfonică a poemului se varsă în adevăr și se adună apele întregii creații eminesciene: setea de puritate și fericire din elegii, lumea de vrajă a basmelor din *Călin* și

²⁶ Pentru apropierea tematică, vezi Garabet Ibrăileanu, *Eminescu, Geniu pustiu; Pe lângă plopii fără soț*, în *Scritori români și străini*, 1926; Gr. Scorpan, articolul citat din „Revista critică”, nr. 2—3, 1936; Eugen Todoran, *Alegoria Luceafărului*, în vol. *M. Eminescu—I. Creangă*, Studii.

²⁷ Cf. și observațiile convingătoare făcute în acest sens de D. Caracostea, *Arta cuvîntului*, p. 231.

privirea scrutătoare și amară din *Scrisoarea I* și din *Glossă*. Poem al durerii, cum îl caracterizează Tudor Vianu, *Luceafărul* este și un poem al luminii reci și nemuritoare, al fericirii neîngăduite, al însingurării romantice, răzvrătite și mîndre. Construit din înfruntarea a două lumi, una mistuită de gîndul dăruirii, cealaltă sfîșiată de zbaterea în neputință, prin *Luceafărul* circulă seva întregii creații eminesciene anterioare: extirparea unor artere ar putea fi imaginată oare fără efectul suprimării ecourilor care vin din adîncuri și care se întîlnesc în acorduri muzicale ample? Este greu de crezut că putem reteza coloanele care susțin o operă pentru a supune examenului ceea ce a mai rămas. Lucrul acesta nu se poate închipui în cazul *Luceafărului*.

DUILIU ZAMFIRESCU — NUVELIST

LELIA IONESCU

Nuvelele lui Duiliu Zamfirescu suscită un dublu interes, o dată în sine, prin valoarea lor artistică, și apoi prin rolul lor premonitoriu, de etapă în raport cu romanele, pe care le pregătesc ori le explicitează.

Personalitatea scriitorului, complexă, contradictorie, inconsecventă chiar, se reține prin însăși pluralitatea și insolitul ei. Demnitatea și generoasa dezinteresare a unui artist și patriot conștient de misiunea sa, sensibilitatea ascuțită pentru frumos artistic și frumos natural, zbuciumul lăuntric al unui pătimăș iubitor al scrisului, nobilele aspirații spre dreptate socială și adevăr, ironia mușcătoare, inteligența lucidă se învecinează cu suficiența snobului și cu morga aristocratică.

Autorul își urmărește lucid epoca, nemulțumit de ascensiunea vertiginosă a burgheziei, sensibil la mizeria cumplită a maselor, intuind profunda aversiune a poporului împotriva asupritorilor și reprezentanților oficiali ai cîrmuirii. Martor entuziast al marilor evenimente naționale și sociale ale vremii sale, el se dovedește a fi, cu rezerva cîtorva concepții retrograde și conservatoare, o conștiință trează, călăuzită de un fierbinte patriotism, dorind o dezvoltare națională și socială a României, potrivit cu simțirea și tradițiile poporului: „Renașterea noastră datează de la război (1877—78). De aici încolo, începem să socotim ce avem și ce n-avem. E o fericire pentru noi că intrăm în lumea modernă cu capul sus și că găsim această lume în fierbere. Fermentul străinătății va pătrunde și la noi și va determina evoluțiunea României viitoare către țelul său, după legi noi, dar această evoluțiune se va face cu consimțămîntul nostru, va fi conștientă și mai cu seamă va fi națională” — scrie el în prefața la ediția romanelor din 1898.

Fin observator al realității sociale românești, mai ales mic-burgheze, fără forța combativă a lui I. L. Caragiale, ori omenia față de necăjiții vieții a lui Al. Vlahuță, model pentru viitorime în analiza sufletelor gîngașe, candid, a inadaptaților condamnați la însingurare și înfrîngere, el îmbogățește nuvelistica noastră cu aspecte din lumea diplomației internaționale, cu problematica artistului de geniu, frământat de idealurile sale etice și estetice.

Autorul își alege eroii din medii și categorii temperamentale diverse, semn timpuriu al înclinației către realism, dar nu izbutește în operele limitare să îi dimensioneze adecvat, să echilibreze funcționalitatea și autonomia fiecărui personaj în textura nuvelei, după cum nu izbutește uneori nici

să le facă verosimile. În nuvela istorică *Străbunii noștri*, ca și în biografiile romanțate *Amintiri din vremuri* și *Blaue Donau* se lasă fascinat de prestigiul istoric al eroilor sau de aura romantică și creează figuri idealizate, cu contur îngroșat, prototipuri în armonie cu funcția pe care istoria ori legenda le-o atribuie; personajele au o singură dominantă, întruchipează simțirea nobilă, generoasă; devotamentul patriotic; Decebal, Cassiu Longin; dragostea fidelă pînă la mormînt: Depărățeanu-Maria, sau demnitatea artistului, rănită de trivialitatea mercantilă a mediului: I, Strauss.

Schema fundamental romantică se străvede pretutindeni iar personajele, debile sub raportul veracității, nu trăiesc decît prin dramatismul faptelor și ținuta stilistică a nuvelilor. Evenimentele pe care aceste personaje le trăiesc țin de senzational, au o desfășurare dramatică și sînt țesute dintr-o multitudine de elemente contradictorii. Scriitorul sesizează aceste carențe romantice și în jurul anului 1888, se apropie hotărît de realism, pas marcat de volumul *Nuvela*, care pe lîngă lucrări eșafodate după tiparele anterioare, cuprinde mai ales creații caracterizate prin cunoașterea mediului social și a psihologiei umane. Se cuvine să spunem că romanticismul își va păstra în creația autorului un loc destul de însemnat, determinînd preferința pentru „cazuri”, pentru oropsiți, inadaptabili, ostracizați sau incapabili să-și hotărască singuri soarta printr-o opțiune decisivă, acceptînd suferințele, renunțînd. În operele de maturitate, personajele se umanizează și se nuanțează, investigația psihologică sondează adînc.

Nuvela *Frica*, de pildă, se distinge prin concentrarea substanței și dramatismul susținut, prin aprofundarea proceselor sufletești ale eroului. Problematika: rămășagul căpitanului Bogdan că se va strecura noaptea pînă în apropierea liniilor dușmane pentru a aduce ca suprem trofeu un nasture din uniforma unui soldat turc, ucis cu 7 zile în urmă, e fapt minor, dar în zădărnirea mediului ofițeresc și mai ales în analiza psihologică a personajului principal, D. Zamfirescu dă cîteva pagini de autentică artă. Incursiunea în mediul ofițeresc, pe front, în războiul din 1877—78, e un prilej de caricaturizare grotescă a cîtorva fervenți ai jocurilor de cărți: generalul și coloneii, adunați la un preferans, își dau în vileag ridicolul, egoismul și meschinăria, pierd simțul măsurii și uită chiar de conveniențe: (colonelul) „era tot numai stomac”, obiectul statornic al preocupărilor lui și ținta absurdului rămășag fiind lada cu sticle de șampanie, primite regulat din București. Generalul se dovedea un companion agreabil, om de lume, avînd însă întotdeauna opiniile celor influenți sau puternici, „chestie de ierarhie”, după remarca ironică a autorului. Portretele sînt realizate burlesc, cu accentuările corespondențelor dintre aspectul exterior respingător și grosolănia sufletească, ori ale contrastelor dintre aparență și esență. Dialogurile sună revelator, încredințază o sărăcie sufletească și intelectuală deplină, o trivialitate specific cazonă, cu atît mai mult, cu cît vîlmășagul de petreceri are loc în plin război, la cîteva pași de inima frontului.

D. Zamfirescu descoperă la soldați cu totul alte trăsături: vitejie simplă, omenie, simțul adevărat al datoriei, seninătate neabătută. Suferințele și lipsurile lor, constatate simplu de Mitre, ordonanța căpitanului: „Toate ar fi, cum ar fi, dar nu prea e pîine”, în opoziție cu belșugul ofițerilor, înfierează dezinteresul total și disprețul acestora față de soldați.

Deși individualizează tipuri desprinse din masa țărănească și o face cu siguranță și tact, autorul le acordă un rol secundar și episodic în economia lucrării. În schimb, virtuozitatea cu care mînuiește el limba se manifestă limpede în dialog, care diferențiază personajele prin exprimare și sugerează spontanul : expresia e populară prin lexic, construcție, coloratură, atunci cînd vorbesc soldații :

... — Da' mai e mult de la voi pînă la Harap, Pavele ?

— O mai fi el, cît o mai fi, dar departe nu e, mînca-l-ar focu, că ne-a cătrănit sufletul !...

— Ba că chiar pute, să trăiți !"

Călătoria prin noapte a căpitanului spre linia întîi este urmărită amănunțit, cu toate ecourile ei emoționale și mentale. Căpitanul, ofițer curajos, rămîne aproape o schemă, banală pînă la trivialitate, pînă în clipa cînd își începe raidul nocturn și este individualizat printr-o minuțioasă analiză. Neliniștea i se instalează prematur : Bogdan uită parola pe care trebuia s-o spună avantposturilor, are un sentiment nou, de fundamentală solidaritate umană față de sentinela, fostul său vistavoi care-l însoțește o bucată de drum, încearcă o puternică dorință de a-l avea alături, din teama de singurătate, îl bucură la modul elementar apropierea calului său, apoi, ajuns la destinație, îl cuprinde groaza în clipa cînd i se pare că leșul geme, groază oribilă, imposibil de stăpînit. Încearcă să se desprindă de ea în drumul înapoi, întreprinzînd o serie de raționamente, logice, dar ineficace, însă, în loc să scadă, sentimentul irațional crește. În visul pe care-l are în cort, evenimentele sînt reluate, re trăite cu intensitate sporită și abia aici atinge paroxismul groazei netemperate de luciditate. Scriitorul descrie implicațiile exterioare ale sentimentului : în momentul culminant al expediției, lui Bogdan îi pare că leșul hîrîie și autorul îi notează tensiunea sufletească prin manifestări fizice : sîngele îi curge din nas, îl cuprinde greața, simte fiori reci, inima îi bate, încît nu poate respira. Narațiunea înglobează pe lîngă faptele și stările de conștiință, transmise prin concentrate monologuri cu sine ale eroului, și o suită de notații succinte, însă bine gradate ale mediului natural, pus în legătură cu trăirile personajului. Rezultă o corespondență între psihic și cadrul înconjurător care contribuie la declanșarea emoției. De pildă întunericul devine mereu mai dens și sporește teama căpitanului : „Noaptea adîncă și neagră îl înghițea încetul cu încetul în păturile sale“ ; mai tîrziu „Pînza nopții (care) atîta învăluia de puternic lucrurile, încît se părea că o masă compactă de întuneric se coborîse din cer și una de sus pînă jos tot văzduhul“ ; iar în momentul culminant al groazei, „era o tăcere dureroasă, neagră și amenințătoare, cum mai cu seamă se întîmplă copiilor care dorm fără lumină, cînd se deșteaptă noaptea“. Întunericul și tăcerea se intensifică treptat, se minerealizează și capătă prin șirul de epitețe o existență nedefinită, terifiantă, pe care o au obiectele pentru copii sau primitivi în riturile magice. Cerul senin, simbol al vastității, cîmpie inversă și tărîm înstelat e cercetat în deaproape ca vechi și statornic sfătuitor, care ține înscrise destinele fiecăruia într-o savantă țesătură de constelații. Întinderea lui nesfîrșită alină temerile căpitanului, obsedat de singurătate : „Fără voie, privirea i se ridică spre cer : cele 3—4

constelații cunoscute : carul, cloșca cu pui, ferăstrăul păreau mai apropiate și mai prietenoase“.

Foarte semnificativă pentru cunoașterea sufletului uman, este și atenția acordată fuziunii om-animal, ființă tăcută dar sensibilă, capabilă să alunge singurătatea și tristețea. În drumul său, ofițerul găsește în calul său Pagat un adevărat tovarăș. Prezența vie, caldă a animalului îi risipește frica, îi redă siguranța de sine și un oarecare echilibru, iar după momentul de maximă încordare, animalul intervine salvator, aproape providențial „tăind spațiul ca un vultur puternic“. Înțelegerea dintre ofițer și animalul său credincios are darul de a pune mai ascutit în relief, feluritele sentimente prin care eroul trece succesiv, servește drept punct de referință, și prezintă o nouă fațetă a caracterului său. Maturizat sufletește de experiența trăită, el se umanizează, va evita gesturile arogante, bravada : „— Oricum, tot e bine să nu se laude omul prea mult“... exclamă el în final, stabilind o punte de înțelegere cu oamenii simpli, adevărați, ca Mitre.

Gîndul nostru se îndreaptă firește spre o paralelă cu nuvela lui Caragiale *O făclie de Paște*, publicată în 1889, pe care D. Zamfirescu o analizase în corespondența cu T. Maiorescu și care i-a slujit ca punct de plecare pentru propria-i operă din 1895. Tema e comună, dar caracteristică pentru fiecare autor e alegerea eroului : pentru Caragiale un evreu, la care „...toate ascunzătorile sufletului sînt otrăvite de acest simțimint (frica) otrăvitor, rezultatul unor persecuțiuni îngrozitoare în timp de 2000 de ani“¹, pentru D. Zamfirescu, un ofițer curajos, la care groaza apare în împrejurări neobișnuite, în război. De aici analiza deosebită a sentimentului, realizată cu mijloace artistice realist-naturaliste de Caragiale, cu o ținută clasică de D. Zamfirescu, paleta stărilor sufletești ale căpitanului fiind mai bogată, mai nuanțată și mai gradat urmărită în creșterea ei. Determinismul social, cu implicațiile în conștiința personajelor e vădit la ambii creatori, dar elementele sociale sînt mai numeroase la D. Zamfirescu. Finalul dramatic al primei nuvele corespunde atmosferei generale tragice ; forța dramatică a celei de a doua nuvele e prejudiciată de pe urma procedeului clasicist de a interveni exterior și obiectiv în narație pentru a servi cititorului cîteva explicații docte asupra unor chestiuni scumpe scriitorului despre mecanismul sufletesc al groazei și de finalul ridicol : teama căpitanului fusese provocată de zbîrniitul muștei aflate în gura cadavrului. Nuvela *Frica* rămîne alături de cea a lui Caragiale o viguroasă analiză a unui sentiment invadant.

Cu alte procedee din arsenalul realismului, dar cu aceeași acuitate a observației e realizat personajul D. Teodorescu din nuvela *Spre Cotești*, una din cele mai izbutite povestiri ale scriitorului. Burlac înveterat și negospodar din fire, dar neîntrecut povestitor al întâmplărilor eroice cu haiduci, vînător pătimaș, el aparține singuraticilor din neadaptare, dar nu face parte din categoria învinșilor, însingurarea sa e protestatară, constituie un act de neconformism, îi dă posibilitatea să se bucure de toate plăcerile unei vieți libere și demne. Mic moșier, el trăiește în cea mai deplină independență după înțeleptul precept horatian „Carpe diem“ și dacă alcătuirile

¹ C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. 2, p. 92.

vremii lui îi repugnă, apoi îi repugnă și resemnarea ca și obediența. Speranțele nu l-au părăsit niciodată și bogata zestre sufletească o transmite răbdător nepotului său Iancu, zălogindu-i împlinirea a ceea ce el însuși fusese împiedicat să facă. Își împărtășește nepotul din dragostea lui pentru meleagurile natale și pentru străbuni, din neistovita dragoste de libertate. Subiectul nuvelei : O vânătoare de prepelițe și cina care urmează la conacul lui D. Teodorescu, rămîne, pretextual, prilej de a înfățișa răbdătoarea inițiere a copilului în rosturile și experiența vieții mature. Ursuz și aspru în aparență, bătrînul mentor spiritual învăluie într-o caldă afecțiune copilul, îi înlesnește însușirea învățămintelor celor mai de preț printr-un umor fin și o potrivită așezare a înțeleșurilor. Atmosfera, minuțios reconstituită, trăiește plastic și sugestiv. Motivul ritului inițiat, al clipei primelor revelații ale copilăriei, motiv reluat ulterior de Brătescu-Voinești, Sadoveanu ori I. Teodoreanu, apare aici fermecător dezvoltat. Narațiunea denotă spirit de observație și înțelegere pentru sensibilitatea copilului, trăiri simple, dar investigate ca o semnificație nelămurită încă : uimirea și încîntarea în fața priceperii celui mai în vîrstă, curiozitatea receptivă la orice învățătură, dorul de aventură, mîndria de a mîna singur caii de la trăsură, mila pentru păsările vîinate. Totul vibrează intens, deși nu poartă încă nume : „Era parcă în lucruri un înțeles de libertate patriarhală care mergea drept la sufletul copilului“, este prima intuire a legăturii indestructibile între om și natura patriei. Incursiunile în istorie pe care unchiul le face pentru a-i lămuri diferitele cinuri dregătorești și rostul lor de altădată, deșteaptă în băiat, cealaltă latură a dragostei de țară, respectul față de trecut și de măreția lui. Copilul învață să pună în cumpănă dreptate și nedreptate, deprinde primele înțeleșuri ale binelui și răului, descoperă, după amuzanta întîlnire dintre Azor, cîinele lui D. Teodorescu, și dulăii zarzavagiilor bulgari, în purtarea primului înțelepciuni filozoficești și demnități senioriale : „Nu se putea lămuri băiatul cum de nu lătra Azor de loc. Nici chiar în lupta cu cîinele bulgarilor nu i se auzise glasul, ci numai se sculase în două labe și smulse din ceafa dușmanilor. Urma deci ca în jucăriile lui cu frate-său mai mic, pe care adesea îl lega de gît și-l făcea cîine de vînătoare să-l învețe a nu lătra“.

Peisajul, locurile pline de farmec sînt prin ele însele prilejuri de vibrație și determină acel sentiment vast de nemărginire, de comuniune totală între natură și oameni. La locul vînătorii, șesul semănat cu grîu, parfumurile, culorile, lumina, leagă prin mii de fire nevăzute conștiința care se trezește de ascunsă alcăuire a lumii. : „O mulțime nesfîrșită de flori și floricele trăiau la umbră : maci roșcovani se scuturau de foile lor leneșe, volburile se învîrteau hălăgiucă de orice sprijin, cicoare străbăteau prin spice către albastrul cerului ; garofița sălbatică își ascundea în jos fața pistruie, mazăricea umplea aerul de miresme. Și tot felul de gîndăci umblau pe bulgării de pămînt sau se ridicau pe paiele grîului.“ Alte ori sînt notații pitorești, puncte fugare pe retină ; generalizarea îl tentează adesea pe scriitor, dar aici semnificarea peisajului nu se suprapune din exterior, ci răspunde organic descripției, îi conferă adîncime : „Și el (D. Teodorescu) parcă înțelegea ca și copilul noima unor lucruri în care se ascundea farmecul trist al singurătății românești“. Peisajul devine izvor al trăirii inte-

rioare a personajelor și totodată semn al ei, dialectica intimă astfel creată adaugă o nouă dimensiune, de permanență și grandoare portretului lui D. Teodorescu. Pe alocuri, dezbrăcat de funcționalitatea sa directă în economia povestirii, peisajul capătă un aspect resimțit ca anticiparea unui procedeu modern, subtil, de metaforizare a imaginii. Natura, sub orice veșmînt, îl încîntă pe D. Zamfirescu, dar nici unde vibrația nu pătrunde atît de adînc în peisajul vizibil, de la cerul de necuprins pînă la cele mai mărunte gîze, ca în tablourile din ținutul Rîmnicului natal, nuvela *Spre Cotești* trăind puternic prin descrierile unei naturi luxuriante, care ascunde uriașe puteri de germinație, pulsații obscure și vaste, care solicită afectul și imaginația, visarea și realitatea afluesc rînd pe rînd, ca ritmica respirație marină a valurilor. Descripția aderă perfect la viața sufletească a personajelor, face corp comun cu ea, îi dă spațiu și o susține compozițional.

Scriitorul vădește un deosebit simț al limbii și minuieste cu egală dezinvoltură formele populare și cele savante, neologismele și arhaisme. Expresia fluentă învesmîntează plastic ideea în haina cea mai sugestivă și elegantă, neologismul apare alături de cuvîntul uzual cu o nuanță arhaică, topindu-se într-o unitate armonică: „Lucrurile se brodeau anapoda; unchiul burdușea prepelițele; D. Teodorescu trăise numai de hatîrul cailor și de gustul vînătorii; băiatul prinsese dragoste și respect pentru așa frumusețe de lucru;”. Arhaisme și fonetisme vechi pătrund nu numai unde se evocă cinurile boierești: „Logofătul păstra pecetea domnească și întocmea hrisoavele; clucerul ținea cheile de la cămările domnești”, ci colorează narația și acolo unde sînt evocați oameni simpli din popor sau obiceiuri patriarhale: „Vizitiul, un bețiv împărătesc, (care) însă căuta bine de cai; în curte se vedeau la lumina focului, chelarul și chelărița făcînd mămăligă”. Moldovenisme și o seamă de expresii și idiomatisme populare aduc cu ele toată concizia și prospețimea graiului popular: „La vînătoare, omul mai trăiește și cu răbdări prăjite; prietenia — prietenie, socoteala — socoteală; îi era foame lucru mare; T. Teodorescu nu legase niciodată două într-un tei; asemenea lucruri erau fodolie chiar la oraș, dar mite la țară”. Fonetisme și deformările expresive redau în dialog specificul unui personaj pitoresc: zarzavagiul bulgar spune: — „Cum dă Dumnezeu, boierule, nă patru oameni, trei crîstaveți” (*Spre Cotești*). Vocabularul se remarcă prin varietate, bogăție și vigoare, cuvîntul are ritm și armonie firească.

Scriitorul utilizează epitele în poziții alternante, în fața substantivelor, dar mai ales după ele și le dă adesea o nuanță neobișnuită, hazlie: „Briceag năbădăios, fodolie de vorbă, gîtul unui sfeșnic de pe vremea nemților cu coadă”. Comparațiile au un caracter firesc, extrase din domeniul naturii sau ocupațiilor zilnice omeniești: „Creștea cetina în obrazul Milcovului ca o barbă încîlcită și roșcovană”. Tonul senin — armonios, realizat prin echilibrul desăvîrșit al resurselor stilistico-lexicale e predominant în povestire.

Analiza psihologică a nuvelei *Alessio* evidențiază trăsături egal de însemnate, pe de o parte pentru virtuozitatea, pe de altă parte pentru carențele de structură din scrisul lui D. Zamfirescu. Este vorba de insuficienta motivare a desfășurării proceselor sufletești prin acțiune, care antrenează

și dezechilibruri compoziționale la unele personaje indicate prin titlul operei a se afla în centrul atenției autorului, și de o calitate : capacitatea deosebită de intuire a psihologiei feminine. Subiectul nuvelei se menține în limitele simplității, dar prilejuiește o fină analiză a sentimentelor din sufletul unei femei îndrăgostite. Fata pescarului Alessio din Anzio, Nannina, cînta acompaniată la chitară de ghebosul Domenico prin restaurante și hoteluri. Îndrăgostită de contele Fabrizio, spre disperarea ghebosului, un nou Quasimodo, ea concepe dragostea ca un sentiment total și acaparant. Părăsită de don Fabrizio, pentru care ea nu însemnase decît o aventură mai mult, și chinuită de gelozie, Nannina împreună cu Alessio și Domenico îl pîndesc pe Fabrizio și Giulia, reînnoita prietenă a contelui, și le scufundă luntrea în timpul unei plimbări. Sfîrșitul e resimțit ca un salt, reacțiile și mai ales evenimentele finale duc lipsa unei argumentări artistice îndestulătoare, de pildă criza de nebunie a bătrînului pescar, atunci cînd victimă devine fiica lui, care se îneacă, încercînd să-l salveze pe detestatul, dar încă adoratul Fabrizio. De altfel, nuvela prezintă similitudini frapante cu cîteva din modelele romantismului ; peste intriga dintre Triboulet și François I din *Le roi s'amuse* a lui V. Hugo, se suprapun episoade din *Notre Dame de Paris*, romanul aceluiași Hugo. Trinitatea Domenico-Nannina-Fabrizio reproduce conflictul Quasimodo-Esmeralda-Phoebus, cu schimbări la nivelul intrigii, dar cu aceeași premisă conflictuală. Personajul central devine astfel Nannina și nu Alessio, despre care primim date insuficiente și neconcludente. Oarecum firesc deci, dar în divergență cu premisele inițiale, centrul de greutate se deplasează asupra Nanninei, fapt care se repercutează asupra realizării psihologice a bătrînului pescar. Dacă portretizarea lui exterioară se impune, generalizările asupra însușirilor lui morale, debitate la modul filozofic, constatativ, nu înlocuiesc absența forței persuasive ; nu sînt gradate nici bănuielile referitoare la purtarea fetei care ar trebui să se insinueze treptat în mintea bătrînului, gradație absolut necesară pentru a salva de neverosimil răzbunarea și nebunia lui din final. Cu atît mai realizată apare personalitatea Nanninei, atît ca apariție fizică, strălucitoare de frumusețe și farmec feminin, cît și ca temperament ardent, capabil de tensiuni nebănuite. Zbuciumul adînc, capacitatea de a trăi pînă la uitare de sine poezia dragostei, patima copleșitoare, deznădejdea, gelozia atroce și din nou pasiunea care merge pînă la sacrificiul suprem, toate inflexiunile din sufletul eroinei sînt urmărite și analizate subtil, emoționant.

D. Zamfirescu a manifestat în nuvelistică ca și în ciclul de romane predilecție pentru conturarea tipurilor feminine. Mai toate eroinele nuvelor sale : enigmatică Dadiana și înțeleapta Matilda, din înalta societate, zburdalnică Cecilia și pasionata Nannina, femei simple, se disting prin sensibilitate, farmec, gingășie, mare bogăție sufletească, statornicie în dragoste. Scriitorul, adevărat poet al iubirii, întruchipează aproape întotdeauna în eroinele sale un ideal statornic, „o donna angelicata“, și poate de aceea ele își seamănă în structură psihică și uneori în destin.

Ulterior, în romanele *Viața la țară* și *Tănase Scatiu*, Sașa Comănășteanu ori Tincuța, în situații și la vîrste deosebite, dar cu aceeași intensitate își împlinesc destinul fericit ori tragic prin trăirea totală a dragostei. Rămîn de neuitat paginile romanelor în care evoluează cele două apariții

feminine și se analizează sentimentele lor, de la idila copilărească a Tinuței cu Mihai pînă la redeșteptarea simțămîntului o dată cu revederea peste ani a bărbatului iubit și zbuciumul femeii nefericite care visează trează la fericirea pierdută, ori luminoasa personalitate a Sașei, tot atît de profundă în iubirea pentru frații mai mici, pe cît este de statornică în sentimentul față de Matei Damian.

Trebuie subliniat, ca un merit al genului scurt zamfirescian, că în nuvele, ca într-un laborator experimental, întîlnim mai întîi minunatul chip feminin, deplin rotunjit apoi în romane.

În nuvela *Alessio*, autorul excelează în pasajele care surprind o tensiune maximă și, în aparență paradoxal, tocmai încordarea extremă îi prilejuiește analiza realistă cea mai viguroasă, parcă tocmai excesul, îmbietor la exagerare romantică, îl determină la tact și bun-simț artistic. Iată cum descrie frămîntarea sufletească a fetei, venită la hotel, conform înțelegerii, în clipa cînd descoperă necredința lui Fabrizio: „Aici stinse chibritul și bătu încet la ușă. Nici un răspuns. Atunci bătu încă o dată, ceva mai tărișor; apoi așteaptă. Își auzea mintea cum îi huia în cap și-și simțea inima lovindu-se în piept. Mai bătu o dată, dar neprimind iarăși nici un răspuns, vroi să aprindă din nou un chibrit ca să vadă dacă nu care cumva greșise numărul camerei. Cu mîna chiar în care ținea cutia, se căută în buzunarul rochiei spre a da de chibrituri și, se înțelege, nu le găsi. În fuga gîndurilor își aținti o clipă luarea aminte asupra lor și numai decît le simți în mină. Scăpără din nou și se uită la numărul camerei: era aceea. Atunci stinse iar lumina și bătu pentru a patra oară, dar de astă dată tare, apoi își lipi urechea de ușă și ascultă...”

Dinamica și zbuciumul interior sînt sugerate printr-o nimerită repetare a acțiunilor, prin frazare abruptă, ritmică, precipitată. Mișcările scurte, întrerupte, repezi sînt transmise prin propoziții independente sau întrunite prin juxtapunere în fraze scurte coordonate, cu ritmul rapid, sacadat al mișcărilor sufletești evocate.

Cu alte mijloace este rezolvată epic ieșirea din tensiune. Ceea ce în portretul lui Alessio se simțea ca neaderent și vag-general, comentariul direct, aici, capătă deosebite potențe. Plecînd spre casă, Nannina are impresia că „fusesse închisă 10 ani în fundul unei ocne”.

Un ritm pregnant domină episoadele dinamice, frecvența verbelor sau dimpotrivă a epitetelor, comparațiilor accelerează ori încetinesc cadența. Autorul operează liber în cadrul frazei asupra timpului verbelor, obținînd interesante efecte ritmice: „Cînd începu (Nannina) să lege acordurile pe chitară, degetele se prindeau de coarde cu o încheștare spasmodică, mîna stîngă fugea de sus pînă jos pe riglele de metal, cu o nespusă repeziciune. Ghebosul luase și el vînt, și cînd sfîrșiră, cei cîțiva întîrziți izbucniră în aplauze. Fata se uită la ei fără a înțelege. Tremura ca o frunză. Se sculă fără să zică nimic și plecă”.

Intensitatea cîntecului pasionat se dozează, crește treptat prin trecerea de la imperfectul ușor nesigur și vag la perfectul simplu sau la mai mult ca perfect, care sună grav, irevocabil, pentru a ajunge la infinitivul care marchează o durată nedefinită și o repetabilitate eternă a acțiunii. Repartizările determinanților substantivali ori adjectivali în pasajele de-

scriptive sînt controlate de un remarcabil simț al măsurii, care evită atît aglomerările, cît și vidul : „Strînsă la brîu (Nannina) cu un giubettino albastru, răsăreau din el umerii în alțița albă, ca două aripi de lebădă umflate de vînt ; gîtul... un gît cum numai închipuirea noastră l-a dat sirenelor purta sus și viteaz capul, care, liniștit și rotund, surîdea pe toate fețele. Din păr, din ochi, din colțurile gurii, se desprindea ca din unele culori de primăvară, simțămîntul fericirii și al veseliei“. Portretistul nu ezită să recurgă la onomatopei și interjecții, încorporează textului românesc cuvinte și expresii italienești ori nuanțează ideea prin reminiscentele lecturilor sale clasice. Personajul e pus în situații excepționale, fiecare gest și gînd constituie o expresie paroxistică, iar cadența narației urmează fidel ritmul interior al eroinei, devine precipitată, febrilă. Grija scriitorului se îndreaptă asupra consonanței dintre faptul analizat și maniera analizei ; cu toate acestea rezultatul nu este pretutindeni la fel de fericit, din pricina neverosimilității unor situații, din pricina cadrului și a personajelor exotice, pe care le stăpînește numai în măsura în care le asimilează cu mediul și structurile sufletești familiare.

Personajul John James din povestirile memorialistice publicate în 1922² este un artist strălucit, care se străduiește să-și păstreze cinstea și puritatea în mijlocul lumii înconjurătoare, viciate de egoism, megalomanie, aristocratism, lumea diplomației și nobilimii. „Diplomat din întîmplare, iar din fire poet“, este o fire generoasă, iradiind seninătate și bunătate, capabil de pasiunile mari ale artistului și conștient de forța coercitivă și alienatoare a bogăției asupra personalității, dușman al ambiguității și duplicității, el încearcă o mizantropie instinctivă, dorința de a se refugia a pudoarei rănite :

„— Toată viața mi-a părut rău că nu m-am născut bitlan !
— Pentru ce ?
— Ca să trăiesc pe luciul apelor, departe de oameni.“²

Însingurarea romantică de data aceasta se realizează în numele unor idealuri, o pustnicie a creatorului în căutare de orizonturi noi și de puritate sufletească.

Raporturile lui cu lumea se caracterizează printr-un refuz calm și disprețuitor. John James își păstrează onestitatea cu prețul unui sacrificiu : părăsește două tinere femei de rară frumusețe care-l iubesc amîndouă, fiindcă se simte el însuși cîntăcit de un sentiment ambiguu și imoral, e dragoste dublă, sufletește degradantă. Deși plin de admirație și complzență față de eroul său, autorul nu-l cruță : acesta își face drum în viața muzicală nu numai prin talentul său, ci și cu ajutorul socrului, mare industriaș.

Personajul se conturează aici aproape exclusiv prin dialogul alert, fidel pînă la naturalism și bogat în amănunte semnificative. Narația propriu-zisă ocupă un spațiu redus și fiind destul de diluată nu contribuie

² *O muză*, București, editura Cultura Națională, 1922, *John James* (O partidă în trei, J. James contra mormonilor).

esențial la aprofundarea figurii lui John James. Sentimentele și acțiunile eroului se înșiruie oarecum la voia întâmplării, urmînd sinuozitățile și întâmplătorul din amintirile autorului. Lucru ciudat, avînd rezonanța unei autoironii amare, puțin frecvente la D. Zamfirescu, sfaturile pline de bun-simț, dar prozaice ale scriitorului creează un contrast izbitor cu elanurile nestăvilite ale prietenului său și subliniază o dată mai mult dezinteresarea și noblețea sufletească a eroului. John James e muzician și nu întâmplător: pasiunea lui D. Zamfirescu pentru muzică se exprimă de timpuriu și apare în numeroase opere; pentru J. James muzica este însuși motorul existenței sale, iar paginile care-l înfățișează interpretînd la pian din Beethoven sau compunînd sînt străbătute de lirismul cuceritor al autorului, un profund îndrăgostit de vraja muzicii. Avem deci pe de o parte compozitorul, pe de altă parte cunoscătorul, legați în mod diferit de aceeași pasiune.

Dar nu trebuie scăpat din vedere, și aliura memorialistică a povestirii îndrituiește la aceasta, faptul că autorul e o prezență reală, de scriitor care urmărește pretutindeni traiectoria personajului său. Avem de-a face cu doi creatori din domenii diferite, a căror afinitate se realizează pe un plan al transsubstanțialității, al scopului ultim, emoția capabilă să transforme materia amorfă în viață clocotitoare, să transforme sufletul omenesc, îndreptîndu-l spre idealuri. John James este un „temperament intelectual, care este la unii atît de cald, încît luminează și tămăduiește ca soarele”. „Mi s-a părea că omul acesta realizase în muzică dorința secretă a vieții mele întregi de a scrie într-o limbă într-aripată care să coloreze cuvintele pe dinăuntru cu puterea evocativă a evangheliei.”

Verbul inspirat rămîne pentru D. Zamfirescu un mijloc de seamă pus în slujba înnobilării omului. În portretul lui J. James, conceput ca un tablou, apar, ca și pentru alte personaje, urme ale admirației scriitorului pentru capodoperele picturii: fruntea lui este luminată de forța creatoare, ca a „madonelor lui Rafael”.

În nuvela *O muză*, autorul învesmîntează într-un transparent vâl romantic simbolul destinului exemplare ale marilor artiști, siliți la inevitabile renunțări și jertfe într-ale vieții, dar compensați prin incomparabile înălțări și bucurii datorate de artă. Poetul Ugo della Róvere își evocă, la cererea unei doamne, dragostea lui de odinioară pentru o tînără căreia boala îi interzicea căsătoria. Știind că toată viața va rămîne cu gîndul la ea, e nevoit totuși să renunțe. Renunțarea aceasta rezumă simbolic toate renunțările la care artistul e constrîns pentru a-și duce la sfîrșit opera, reprezintă abnegația fecundă ca preț al oricărei opere mari. Una din particularitățile pregnante ale nuvelisticii scriitorului, izvorînd direct și legitim din estetica lui, este funcția etică pe care o acordă actului scriitoricesc, funcția de educare și amendare a realității sociale și umane. Fără a avea un sistem moral fix, D. Zamfirescu își orientează permanent narația după criterii etice. Forța sa evocatoare, capacitatea de a crea personaje vii și puternic luminate se întemeiază incontestabil pe valorile umanismului și ale echității sociale, chiar dacă aceste valori sînt uneori învăluite în nebuloasă și lasă să răzbată un anumit conservatorism nobiliar.

Se poate observa în opera scriitorului existența unei tipologii bine precizate, tipologie în sensul unei selectivități, a predilecției lui pentru

anumite structuri sufletești. Îl seduce tipul revoltatului romantic, plin de idealuri și înfrînt în cele din urmă de agresivitatea brutală a mediului: Haralamb, din nuvela *Spre mare*; îl preocupă figura resemnăului în fața vieții, abulic sau slab luptător, cinstit însă și demn de condescendență: locotenentul Sterie, Alecu Zăgănescu; chipul artistului, conturat fie ca artist boem și ostracizat, mai mult artist — categorie socială, decît artist creator: Martac, Furfantă; fie ca artist ideal: J. James, Róvere, întruchipare vie a concepțiilor estetice ale scriitorului. Aceste cîteva tipuri se succedă, interesul se deplasează de la unul la altul de-a lungul timpului, urmărind drumul sinuos al meditațiilor scriitorului.

Un singur tip are o permanență indiscutabilă și un relief mereu același: tipul femeii delicate, cu ne bănuite resurse sufletești, demnă și nobilă, o femeie-ideal, așa cum scriitorul o întrezărește de la primele nuvele: Dadiana, Matilda, Nannina. În analiza psihică a acestor tipuri, scriitorul este un model pentru viitorime.

Nuvelele lui D. Zamfirescu dețin un rol important în cadrul operei scriitorului. Romancier definitiv implantat în istoria literaturii noastre, aducînd o creație care marchează o treaptă calitativ superioară în evoluția expresiei românești după *Ciocoi vechi și noi* de N. Filimon, poet al plaiurilor românești în pasteluri, el dăinuie în proză și prin scrierile aparținînd genului scurt: schițe, amintiri, reportaje, memorii, dar mai cur seamă prin nuvele. Dacă prin romanele sale autorul constituie o verigă importantă care leagă tradițiile literaturii noastre clasice cu rădăcinile ei populare și naționale de cuceririle epicii dintre cele două războaie, proza analitică, introactivă, profund modernă, prin nuvelistica sa, el continuă proza pe care au ilustrat-o strălucit C. Negruzzi, I. L. Caragiale, Brătescu-Voinești, conexînd-o cu mișcarea universală a artelor din timpul său. Acuitatea analizei psihologice, sesizarea nuanțată a proceselor afective, străduința de a surprinde obiectiv determinismul social al faptelor de viață, sînt merite deosebite care se desprind lesne din cercetarea nuvelilor sale.

Printre iluștrii săi contemporani: I. Slavici, I. L. Caragiale și B. Delavrancea, D. Zamfirescu urmează aceeași orientare către redarea realității sociale, fără forța creatoare a primilor doi, dar și fără unele excese naturaliste din opera celui alt, uneori reluînd și dezvoltînd teme sau tipuri preexistente la alți nuveliști, alteori făcînd pionierat, introducînd elemente noi sau pe care le tratează altfel, viața micii boierimi, cu destrămarea și golul ei sufletesc, dar și aspectul ei patriarhal, carierismul cinic și brutal al burghezului, moșierul despot, dezadaptatul strivit de realitatea trivială și dușmănoasă, iată tot atîtea note distincte în nuvelistica vremii, momente surprinse cu inteligență și vădit simț al epicității. Autorul se distinge printr-o notă aparte de umor, seninătate și echilibru și, deși nu oferă întotdeauna capodopere ale genului, rămîne ca un moment interesant și nou în dezvoltarea prozei de mică întindere.

Destinul tragic al unora dintre eroii săi, cum ar fi locotenentul Sterie, Alecu Zăgănescu, Haralamb, subprefectul, Dadiana, dotați cu înalte calități morale, are o valoare acuzatoare și încredințează societatea filistină a vremii, mărturisind totodată o conștiință trează și o înaltă onestitate scriitoricească,

de pe poziția unui realism de tip clasic, împletit cu numeroase reminiscențe romantice.

Minunate pagini sînt închinare copilăriei, bucuriilor și năzuințelor ei, peisajului natal și frumuseților patriei, dragostei senine și visătoare, tuturor sentimentelor umane fundamentale, al căror crainic scriitorul și-a dorit să fie. Nu trebuie uitată nici contribuția lui D. Zamfirescu la dezvoltarea compozițională, clasic echilibrată a genului scurt, la tradițiile lui de realism și plasticitate. Scrierile sale nuvelistice cele mai bune: *Frica*, *Subprefectul*, vădesc o compoziție concentrată și judicioasă, o gradăție inteligentă a acțiunii, un echilibru deplin între naratie, dialog, descriere. Continuă astfel nuvelistica obiectivă analitică, dar se manifestă variat și creator în proza străbătută de lirism, îmbibată de duioșie, într-o viziune poetică a vieții: *Spre Cotești*.

Tocmai această pluralitate de experimente artistice conferă autorului un merit deosebit în dezvoltarea genului scurt.

Nuwelele lui D. Zamfirescu cuprind valori indiscutabile, pagini de rară frumusețe, fraze cu o limpezime de cristal, construcții elegante, un lexic bogat și străin de excesele neologistice ori dialectale, un „realism lingvistic”³, în tipizarea personajelor din cele mai variate medii sociale, care le conferă autenticitate. Mlădierea limbii literare românești i-a fost o permanentă preocupare și i-a îndreptat pașii spre inovația echilibrată, rodnică.

Moștenirea literară a lui D. Zamfirescu se distinge printr-o deosebită bogăție și artistul trebuie considerat în raport cu ansamblul operei sale, iar atunci reiese evident dubla însemnătate a nuvelor sale: aceea de moment-cheie în elaborarea creației sale epice de mari proporții și aceea de sine stătătoare, intrinsecă, rezumată în interesul estetic și etic al mesajului ei. Astfel considerată, nuvelistica lui constituie o cucerire a genului nostru scurt, o etapă însemnată a evoluției mijloacelor de expresie epice și o contribuție de seamă la tradițiile realiste și patriotice din literatura română.

³ Mircea Zăciu, *Prefață la D. Zamfirescu, Spre mare*.

REVISTE ȘI TRADIȚII LITERARE ÎN ORAȘUL BACĂU

M. COSMESCU

Cele dintii manifestări literare în orașul Bacău au avut loc după 1866 și ele sînt legate, în mod firesc, de apariția primelor ziare și reviste băcăuane.

Grigore Tăbăcaru, într-un subsol la capitolul „Scriitorii Bacăului”, din monografia sa „Bacăul de altă dată”, nota : „Fiii celui dintii ziarist român (Ionică Tăutul n.n.), au întemeiat în Bacău cea dintii tipografie (casele Taut din strada Vulturi) în 1866, unde a apărut ziarul „Zorile”¹.

De fapt, după cum ne încredințează celălalt monograf al Bacăului, Costache Radu, primul ziar pentru Bacău ar fi apărut la 2 noiembrie 1859 și se numea : „Santinela de Bacău” ; dar nu se tipărea la Bacău, ci la Iași, sub forma unei broșuri „găsită printre hîrțile medelnicerului Neculai Dumitrașcu”. Procesul-verbal în care se hotăra înființarea unui „ziar politic, științific, literar, în poliția Bacău” deschidea și o listă de subscripție pentru susținerea lui. În continuare, se publica și un cuvînt introductiv semnat de redactorul gazetei, Nicu Aslan, din care — după cum afirmă Costache Radu — se vede că ziarul era pus în slujba boierimii, a marilor proprietari².

Se pare că primul ziar pentru Bacău plănuit la Iași a încetat după primul număr. Dar cu „Zorile”, apărut în 1867, ca organ al „fracțiunii libere și independente”, ziaristica își face apariția în Bacău cu mult mai înainte decît în alte orașe, Comitetul de redacție era alcătuit din tineri intelectuali ca : Iancu Negură, D. Holban, Mihai Climescu, Ștefan Constandachi și Costache Radu, care militau pentru ideile progresiste ale vremii. Marii proprietari nu văd cu ochi buni apariția acestui ziar, făcîndu-i șicane printr-un oarecare Brănișteanu, care scoate un alt ziar : „Călăuzul”. În același an (1867) încetează amîndouă.

Pe la jumătatea anului 1868, Costache Radu va scoate prima revistă umoristică cu gravuri — „Rusaliile”, care ar fi făcut „mult sînge rău la inima guvernamentalilor și mai cu seamă prefectului”³. Și această gazetă încetează la 16 februarie 1869.

¹ G. Tăbăcaru, *Bacăul de altă dată*, col. publicațiile „Ateneului cultural”, nr. 1, 2, 3 și 4, Bacău, 1930, p. 45.

² Costache Radu, *Bacăul de la 1850—1900*, Bacău, 1906, p. 97—98.

³ Costache Radu, *op. cit.*, p. 113.

Vechiul comitet de la „Zorile“, însuflețit în special de același Costache Radu și Iancu Negură, va relua lupta publicistică în 1870 cu „Gazeta de Bacău“, organ liberal independent mai ales pe plan politic, avînd dese conflicte și procese cu guvernul. „Gazeta de Bacău“ apare regulat — săptămînal — pînă în 1888, în care timp apar și dispar multe alte publicații: „Bacăul“, „Vocea Bacăului“, „Coșnița“ (umoristică), „Observatorul“, „Comuna“, „Siretul“, „Curierul de Bacău“, „Muncitorul“ (condus de I. Gheorghiu-Budu și D. Rosetti-Tețcanul) ș.a.

În paginile acestor gazete, destinate în special luptelor politice, unii dintre conducătorii lor căutau să încurajeze și preocupările literare. Un exemplu grăitor îl constituie același Costache Radu, care în aceeași perioadă de activitate ziaristică la „Gazeta de Bacău“, este și director al teatrului din Bacău (1875), pentru care scrie comedia în 5 acte *Băile de la Slănic*, sau localizează altele ca: *Senatoriul somnoros* și *Doctoria soacrelor*.

Cu „Mica revistă“, „fôea Societății oamenilor care știu citi“, apărută la 15 februarie 1886, se poate vorbi de începutul publicațiilor cu preocupări culturale în orașul Bacău. Într-o „introducere“ apărută pe prima pagină, această revistă își propunea realizarea mai multor obiective ce decurgeau chiar din statutul societății, publicat, de asemenea, în paginile următoare ale revistei. „A stărui pentru ca poporul român să învețe carte: a încuraja cu ajutoriu pe copiii ce se disting în școli; a încuraja industria, agricultura și toate meseriile; a ține cursuri pentru instruirea adulților; conferințe și bibliotecă pentru uzul general al publicului“⁴. Pe linia acestor obiective sînt demne de reținut temele conferințelor susținute (comentate în paginile revistei); despre binefacerile culturii, despre instrucție și educație, despre explorațiuni și fenomene polare, despre mitologia greacă și romană, despre femeie ca element progresist în societate ș.a., susținute de intelectuali de frunte ai Bacăului din acea vreme, cum ar fi: profesorii C. Platon, Șt. Costandachi, Ion Chivu, avocatul și publicistul Costache Radu, Gh. P. Ianoli, Radu Porumbaru, P. Topliceanu, D. Rosetti-Tețcanul, dr. V. Mancaș ș.a.

Ca material literar, „Mica revistă“ publică comedia într-un act *Doctoria pentru soacre*, localizare de Costache Radu, reprezentată prima oară la Bacău în anul 1882. Sînt publicate numai 9 scene, ocupînd un spațiu întins din paginile celor două numere ale revistei (14 pagini). În numărul 2 din 6 august 1886 se publică și o fabulă: *Leul și măgarul* de N. Cismărescu, reproducă după „Meseriașul român“ din Brașov.

Deși în numărul 1 se menționa că „Mica revistă“ „apare o dată pe lună“, numărul 2 apare abia la 6 august 1886. Iar numărul 3 este puțin probabil să fi apărut⁵. Totuși „Mica revistă“ reprezintă un bun început în acțiunea de antrenare a intelectualității băcăuane pe drumul culturalizării maselor, constituind un exemplu pentru mai târziu.

⁴ „Mica revistă“, nr. 1 din 15 februarie 1886, Bacău, p. 2.

⁵ În Biblioteca Academiei nu se găsesc decît primele două numere.

Vor fi existat și alte societăți culturale care piereau însă în scurtă vreme după ce luau ființă. „De ce piereau aceste societăți? se întreba Costache Radu. De boala politicii. Microbii necunoscuți pe atunci lucrau în liniște și distrugerea lor (a societăților, n.n.) era mai repede“⁶.

*

După 1900, Bacăul cunoaște o activitate publicistică mai rodnică, manifestată nu numai prin gazete politice și informative, ci și prin reviste cu preocupări literare.

Dintre acestea, amintim în primul rând revista săptămînală „Doina doinelor“. Directorul ei — un învățător : G. Marinescu. Redacția : mai întâi în satul Mărgineni — Munteni, apoi în Bacău. Primul număr apărea la 17 februarie 1902 și se anunță săptămînal, rezistînd pînă în iulie, același an.

Din articolele redacționale semnate de directorul ei, ca și din cuprinsul bogat în versuri și proză inspirate din viața țărănimii, „Doina doinelor“ se recomandă ca o revistă de nuanță poporanistă, cultivînd dragostea pentru o literatură închinată tradițiilor populare. „Noi vrem ca plînsul unui neam să se schimbe în cîntec de izbîndă, în imn de fericirea și îmbelșugarea tuturor“ — se menționează încă din primul număr. Și mai departe : „Noi vrem să stîrnim entuziasm și dor de luptă ; vrem să trezim poporul din gânduri triste, vrem să-l scoatem din întunericul în care se pierde chinuit“.

Gheorghe Marinescu și colaboratorii săi se adresează în primul rând „inimilor generoase“ ce „sînt răzlețite prin popor“ și care ar trebui scoase la iveală. „Veniți cu noi, sufletelor mărețe, pășiți cutezători, și-a noastră va fi izbînda!“.

Crezul și programul revistei „Doina doinelor“ se precizează și mai mult prin articolul redacțional *Deslășire*, apărut în nr. 2 : „Doina doinelor nu va propaga principii, nici socialiste, nici antisemite, nici liberale, nici conservatoare ; ea nu va bea apă nici de la sala Dacia, nici de la palatul băilor Eforiei ; ea nu se va ținea de urma deputaților prin dealul Mitropoliei sau alte locuri, căci ei — scurt mișcarea — nu-i place politica. Ce vreți, nu-s destule calamități pe capul nenorociților de contribuabili?“⁷

„Doina doinelor“ este primită cu entuziasm nu numai de cititorii din regiunea Bacău, ci și de cărturarii din întreaga țară. De pildă, în numărul 3 din 3 martie 1902, directorul reproduce cuvintele de încurajare primite de la Anton Urziceanu, care salută apariția revistei „departe de patimi scîrboase politice și vrășmașe neamului românesc“, mărturisind totodată că „inima-mi plină de bucurie îmi spune că acolo va străluci luceafărul „Doinei doinelor“ care va încălzi inimile românești“. De asemenea, numărul 4 din 10 martie 1902 se deschide cu *O scrisoare* semnată de C. Dobrescu-Argeș, din care spicuim, fără alte comentarii : „Doina doinelor“ e bogată nu numai în armonii și cîntece, dar și în alte frumuseți ale literaturii și spiritului poporan... S-avem gazeta darurilor și dragostelor noastre. Să ne întîlnim aici la tine, „sub poale de codru verde“, cu condeii, cu alăuta...“

⁶ Costache Radu, *op. cit.*, p. 78.

⁷ „Doina doinelor“, nr. 2 din 24 februarie 1902, p. 1.

Un interes deosebit îl prezintă însă o scrisoare asemănătoare a lui A. D. Xenopol către revistă, publicată în numărul 11 din 5 mai 1902 : „Mi-a umplut inima de bucurie când am văzut o revistă literară aparînd într-un sat românesc“, își începea scrisoarea marele nostru cărturar. Și analizînd numerele apărute pînă atunci, el apreciază că „limba îndeobște este curată“ și că năzuința revistei merge într-acolo de-a întinde cercul de cugetare al poporului român“. Apoi el sfătuiește conducerea revistei să publice „numai lucrări scrise într-o limbă adevărată românească“, privind „viața de toate zilele a săteanului“ și pentru a încălzi „pe cît se poate simțul național“. Subliniind că țaranul român are nevoie de înălțarea minții, de îmbunătățirea vieții și de iubirea neamului, A. D. Xenopol încheie : „Sînt sigur că, îndrumați de aceste călăuze, „Doina doinelor“ va deveni o adăugire de preț la comoara de gînduri a poporului românesc“⁸.

Era apreciată astfel munca harnicului învățător și a colaboratorilor săi, care, pe lîngă, creațiile lor originale destinate maselor populare, publicau o serie de studii despre folclor și frumoase culegeri de strigături, ghicitori, doine, glume și alte vorbe de duh, conștienți că „flăcăii și fetele de la țară ne citesc cu drag și ne urmăresc număr de număr“ — după cum constată Gh. Marinescu în articolul *Lumină la sate* în nr. 6 din 24 martie 1902.

Semnatarii versurilor și prozei originale nu și-au înscris numele printre consacrați. Cei mai mulți se ascund în spatele unor pseudomine : Normand, Viorel, Toma, De la Munte, Vîntură-lume ș.a. Sînt totuși cîteva nume care se remarcă. În afara directorului revistei, care semnează adesea versuri și proză de bună calitate, se întîlnesc și numele unor colaboratori frecvenți și-n paginile altor reviste, cum ar fi : C. Gh. Damaschin și C. Cihan, de la Iași, V. Brăileanu, Alex. St. Vernescu, Mihail N. Belador, Adrian Sulcină ș.a. Se reproduc și poezii de G. Coșbuc (*Numai una*), N. Beldiceanu (*Lăutarul*), Șt. O. Iosif, și traduceri din *Odissea* lui Homer, de Hristian N. Țapu, ori din A. Petöfi și H. Heine.

Preocupările revistei se îndreaptă și spre mișcarea artistică și culturală a orașului, chiar în primul număr al revistei se apreciază elogios o auditiie literar-muzicală ce a avut loc la Ateneul din Bacău, organizată de profesoarele Nelli I. Cornea și Cornelia Morțun : „Păstrăm un deosebit sentiment de admirație pentru nobilele domnișoare și pentru tinerii care cu talentul lor în mugure ce se dezvoltă au făcut onoare Ateneului din Bacău. La luptă cu toții pentru alte fapte și mai mărețe și mai nobile“. Se anunță apoi altă „auditiie muzical-literară“ pentru ziua de 17 februarie 1902“, în aceeași sală, unde urma să conferențieze Nicolae N. Donici despre *Arta în general și despre muzică în special*, iar Gh. Marinescu (directorul revistei) avea să declame : *Satira III-a* și *Corabia cu robii* de H. Heine.

Ajungînd la numărul 13 (din 19 mai 1902), „Doina doinelor“ intră în panica specifică revistelor care se întrețineau numai din entuziasmul cititorilor. Din *Mărturisirea sinceră* a directorului său, apărută pe prima pagină, înțelegem zbuciumul și dificultățile prin care trecea : „Noi ne frămîntăm mîinile, trecem prin toate culorile curcubeului, ne luăm pîinea de

⁸ „Doina doinelor“, nr. 11 din 5 mai 1902, p. 2.

la gură și-o dăm celor de la care nici mulțumiri nu avem... Muncesc părinții noștri, muncesc din greu, muncim și noi mai din greu, dar ne revoltăm, cînd ne zbuciumăm de-a surda". Și înțelegem mai ales concluzia dureroasă la care ajung părinții „Doinei doinelor” : „Iată de ce nu trăiesc revistele”.

Și cu numărul 14, apărut peste o lună (la 23 iunie 1902), într-un format mai mic, „Doina doinelor” își încetează existența.

Dintre colaboratorii revistei „Doina doinelor”, singura care se va afirma în cîmpul creației literare este Nelli I. Cornea (1863—1926). Conferențiară, muzicantă și scriitoare, Nelli I. Cornea a desfășurat o muncă culturală remarcată și de presa vremii, în primele decenii ale acestui veac. A publicat cîteva volume de schițe și nuvele, printre care : *Insemnări din vremea războiului* (1916—1919), *Flori de cîmp* și *Irena*, dramă în 4 acte (Bacău, 1908), avînd ca temă femeia și viața familială. Multe alte lucrări i-au rămas în manuscris, sau răspîndite prin diferite reviste din țară. Moartea ei este consemnată cu mult regret de către revista „Ateneul cultural” în numărul 1 (21) din ianuarie 1927, considerînd că lucrările ei ar putea contribui la educarea tinerei generații în direcția „casnică, artistică și mai ales națională, căci înaintea de toate Nelli Cornea a fost o bună româncă”⁹.

Sub aceeași lozincă a „interesului pentru popor” și tot sub conducerea unui învățător : Paul I. Pavlov, apare și revista „Răsăritul”, cu nr. 1 pe luna mai 1905 și cu subtitlul : „Revistă pentru popor și școală”. Apărea lunar, în formatul unui caiet cu 16 pagini și copertă colorată. Redacția și administrația, la început, în comuna Palanca, iar cu nr. 6, din octombrie 1905, în Bacău, pe strada Mircea nr. 38.

Din primul număr, articolul redacțional anunță aceeași direcție a realismului popular, pornind cu un citat din Vlahuță, drept motto : „Cărți pentru popor ! Acolo e un suflet mare care cere lumină. Acolo stau genii ascunse, gata să izbucnească asemenea izvorului care așteaptă în stîncă lovitura lui Moise. Acolo-i puterea și viitorul nostru”. („Semănătorul”, an. I, nr. 3, 1901, p. 2.)

Așadar scopul urmărit de revistă este limpede : „ne-am propus a arunca sămînța binelui, dreptății și adevărului”, urmărind „ridicarea poporului din întunericul ignoranței”, căci „poporul, în mîinile căruia stă aproape cea mai mare parte din avutul economic al unui stat, are nevoie de o cultură serioasă, de o îndrumare către căile propășirii... Poporului de la sate se cuvine în primul rînd loc să închinăm munca și activitatea noastră”...¹⁰.

Primele numere ale „Răsăritului” sînt acoperite mai mult de directorul — proprietar al său, semnînd diferite articole, poezii povestiri, anecdote, povește etc.

⁹ „Ateneul cultural”, an. III, nr. 1 (2), ian. 1927, p. 26.

¹⁰ „Răsăritul”, nr. 1, mai, 1905, p. 2.

Una din poeziile sale *La țară* ne amintește de versurile pe aceeași temă, ale semănătoristului Depărateanu :

Dulce-i viață pe la țară,
E un colț plăcut de rai :
Cînd e cîmpul plin de grîne
Și cu spicul lor bălai.

Alți colaboratori ai revistei : I. Nicobrad, I. Tîsescu, D. I. Bontaș, C. S. Codreanu ș.a. (învățători și profesori).

Exemplul învățătorului Gh. Marinescu din Mărgineni — Munteni este urmat și de Grigore Tăbăcaru, învățător în comuna Fîntînele din apropierea Bacăului, care, cu același entuziasm, scoate revista „Școala”, pusă „sub îngrijirea membrilor corpului didactic”. Nu apar decît două numere: primul, la 20 aprilie 1905, iar al doilea, la 20 iunie 1905. Dar este demnă de reținut, și de data aceasta, „ideia unei activități culturale, care să producă o înviorare a vieții satești, o ridicare sufletească”¹¹, cum va afirma mai tîrziu elevul său, Constantin Moscu. „Ne strîngem, noi învățătorii — se scria în primul articol — „Uniți” — împrejurul aceleași gândiri ; gîndire și frăție, de pace și de lumină, de apostolică muncă pentru redeșteptarea inimilor, pentru trezirea avîntului de altădată în sufletele românești, pentru adunarea tuturor la sfînta datorie a întăririi și înălțării neamului nostru”. Revista „Școala” era deschisă pentru lucrări morale, pedagogice, literare, economice și științifice, care corespund nevoilor actuale ale poporului românesc”, după cum subliniază Gr. Tăbăcaru în articolul său, *Gîndul nostru*.

Cele două articole ale lui Gr. Tăbăcaru, ca și celelalte semnate de N. Stoleru, I. P. Angheliescu sau C. Nădejde, care ridică probleme interesante ale acțiunii de culturalizare a satelor, sînt salutate și de marii cărturari ai vremii : A. D. Xenopol, N. Iorga, C. Istrate, C. Rădulescu-Motru ș.a. N. Iorga, de pildă, scria în revista „Semănătorul” : „Dacă am avea loc, am reproduce cele două articole scrise de Grigore Tăbăcaru, prin care se deschide noua revistă învățătorescă „Școala”, care începe a ieși în satul Fîntînele (Bacău). Noroc bun !”¹². Așadar, Gr. Tăbăcaru, se anunță încă de pe acum ca un îndrumător al culturii în orașul și ținutul Bacău. Dar vom reveni asupra lui în paginile următoare.

Lăsînd deoparte alte gazete de la începutul acestui secol ca : „Crai-nicul” (1904), „Bacăul” (1905—1906), „Nordul” (1909), „Lumina” (1912), „Vestea” (1913) ș.a., cu vădite preocupări literare, ne oprim asupra uneia cu apariție efemeră, dar mai importantă decît toate acestea.

Este vorba de „Orizonturi noi” — cronică lunară — prima revistă scoasă la Bacău de către G. Bacovia. Apărea în mai 1915, cînd G. Bacovia se întorcea din București, cu primele deziluzii. I se alătură doi prieteni :

¹¹ Constantin Moscu, *Activitatea culturală a profesorului Gr. Tăbăcaru*, Bacău, 1937, p. 13.

¹² N. Iorga, în „Semănătorul”, an. IV, nr. 19 din 9 mai 1909 ; Cf. Const. Moscu, *op. cit.*

Șmil Kraus și Ion Iordăchescu. Primul număr cuprindea versuri și proză semnate de cei trei prieteni cu diferite pseudonime.

Din articolul redacțional se desprind atât speranțele lor cât și îndoielele cu privire la succesul revistei :

„În vremea aceasta de medievală expansiune europeană, de sarcasm prozaic, crud, existența celor mai mulți este o dureroasă ironie ; apariția unei reviste, cu preocupări prea literare, e o naivitate amară, desigur...”

„Dar, fiindcă entuziasmul celor care vin pentru artă este mare, aproape cu mult mai mare decât talentul lor, această revistă, în această localitate, poate să apară“...

„Orizonturi noi“ va fi refugiul acelor tineri care recunoscând că niciodată nu vor vedea orizonturi noi naturale, se vor resemna cîntînd orizonturi noi imaginative, dar cu putere de realizare în domeniul culturii, urmînd drumul acelor luptători de mai nou, de mai bine, de mai omenesc“...¹³.

Din aceste rînduri străbate dezamăgirea poetului G. Bacovia după primul contact cu capitala țării, de unde se-ntorsesese totuși, cu speranța de a lua un drum de la capăt, adică pornind din orașul natal, pentru care se simțea dator să facă ceva, convins că : „Prin marginile orașului nostru, printre căsuțele umilite, în nopțile tîrzii, în concertul broaștelor și al cîinilor, aceste aspirațiuni aveau un sens“.

Temerile insuccesului nu-i lipsesc la acest început de drum : „Se va vedea dacă inversiunile de tot felul, pe care le întinde realitatea, nu vor înăbuși, ca și altă dată, o iluzie mai mult“.

Cu toate acestea, speranțele îl însuflețesc pe Bacovia, conștient că „la focarul sublim al artei vom aprinde un lampion cu care vom dibui prin întuneric drumul acelor care au plecat mai de mult cîntînd : Orizonturi noi... Orizonturi noi...“¹⁴.

Din revista „Orizonturi noi“ n-au apărut decît trei numere, în lunile : mai, iunie și iulie 1915, ca un vis scurt și exuberant de primăvară.

Colaboratorii se mențin aceiași în toate cele trei numere : George Bacovia, care semnează și cu alte pseudonime : Vag, Geovas, Bob ș.a. ; Ion Iordăchescu, care semnează și I. Irion ; Șmil Kraus, care semna K. Semil, și alții, ori poate tot ei, ascunși sub pseudonimele : I. Calvar, Emus, George Arin etc.

În nr. 3/1915 colaborează și Al. Macedonski cu fragmente din *Marca epopee — Thalassa*, însoțită de o scrisoare adresată poetului băcăuan :

„Scumpul meu Bacovia,

Știi cît te iubesc eu și cît prețuiesc de multe micile tale poezii dar ce sînt însă mari poeme. Nu pot să nu răspund la apelul pe care mi-l faci în numele revistei „Orizonturi noi“ și-ți trimit aceste cîteva pagini din prefața *Marei epopei*.”

Bacovia și Macedonski se simțeau uniți prin destin și concepție, înfruntînd deopotrivă vicistitudinile vieții și disprețul contemporanilor. În recenzia despre *Flori sacre* (poezii de Macedonski) Bacovia (Geovas) nota :

¹³ „Orizonturi noi“, nr. 1, Bacău, mai 1915, p. 1—2.

¹⁴ *Ibidem*, p. 2.

„A scrie despre acest volum de poezii, mi-ar trebui o beție de hașiș, de opium, de parfume orientale, sub un cer de aur și azur, cu voluptoase mîngîieri și suspinări din altă lume. Poate de aceea și criticii noștri stau cu atîta rezervă față de acest mare poet... Maestrul Macedonski rezistă vremurilor, defăimărilor ordinare și nepăsării cu care a fost răsplătit ; iar cînd are timp, printre lacrimi, zîmbește... Și dacă în sufletul său e și ură, nimeni nu are mai mult motiv...

În poeziile *Flori sacre*, ca și-n poeziile sale anterioare, apare același superb poet, de o eleganță suavă, unită cu o putere masivă de marmură și bronz¹⁵.

Cu „Orizonturi noi“ facem cunoștința literaturii băcăoane de calitate. Versurile și proza publicate în paginile sale anunță o direcție precisă, modernă, bacoviană.

Alături de : *Dialog de iannă* (în nr. 1) și *Monosilab de toamnă* (în nr. 2), iată o strofă din poezia *Cuptor* (în nr. 3) semnate de G. Bacovia :

„Sînt cîțiva morți în oraș, iubite,
Chiar pentru asta, am venit să-ți spun —
Pe catafalc, de căldură-n oraș,
Încet, cadavrele se descompun“.

Dacă asemenea versuri le vom întîlni în volumele poetului, mai puțin cunoscute, dar de certă valoare sînt versurile semnate cu diferite pseudonime, în care nu putem să nu-l recunoaștem pe Bacovia, fie că el este sau nu ade-văratul autor.

Iată, de pildă, cîteva strofe din poezia *În noapte* semnate Emus :

„În noapte, fredonam un cînt
Prin parcul umed, solitar ;
Pluteam pe adieri de vînt
Uitînd de-al lumilor hotar.
.
Păream stingher, ca un schelet,
Bolnav, mai jalnic fredonînd,
Spre locul verde din brădet
Prin frigul nopții tremurînd.
Și-ajuns acolo, am picat,
Gîndind la tine în delir,
Cînd prin orașu-nmormîntat
Vibrau vagi note de clavir¹⁶.

Autorul versurilor poate să fie Șmil Kraus, dar ele sînt pline de imagini bacoviene : „parcul umed solitar“ (*Decor*), „gîndind la tine în delir“ (*Marș funebru*), „note de clavir“ (*Trudit, Nocturnă*).

¹⁵ „Orizonturi noi“, nr. 2, Bacău, iunie 1915, p. 9.

¹⁶ „Orizonturi noi“, nr. 3, iulie 1915, p. 13.

Bacovian ne apare și Ion Iordăchescu (I. Irion) în poezia *Uae victis* (nr. 1, p. 6) și nu numai prin titlu amintindu-ne de acel *Uae soli*, ci și prin sentimentul de uitare a iubirii ; din cauza suferințelor îndurate. Melancolia, disperarea și revolta sînt împletite cu surprinzătoare artă :

„Așa am stat o noapte, trăznit în veșnicie,
Și-am vrut să uit de lume, de ceea ce-am iubit ;
Dar cînd eu văd că astăzi e numai nebunie
Și foame, și durere, și plins, ipocrizie —
Îmi vine dar a crede că totul s-a sfîrșit“.

Într-o altă poezie, *Portul*, publicată și în „Ateneul cultural“ nr. 13/1926, același Ion Iordăchescu descrie cu multă forță artistică decorul specific portului „plin de fabrici și-n fum acoperit“, unde se desfășoară „o muncă titanică, nebună“ și unde „cumplit se-ndoaie fierul, ciocanele răsună“, pentru că „mii de brațe supte muncesc neconținut“.

Nu lipsesc din peisaj „vapoare monstruoase“ ce „plutesc nepăsătoare“ și „aduc ori duc la măruri, convenții sociale“. Dar poetul nu se limitează doar la o descriere a portului „vast, bogat și cosmopolit“. El vede acolo un „grandios tumult, o veșnică agitare“ și „viața îndîrjită“ a proletarilor, dar și un „război între popoare, un egoism de rase barbar și oțelit“.

Poezia *Portul*, mai ales prin ultimele două strofe, ne amintește de *Serenada muncitorului* a lui Bacovia, prin acea apostrofă vehementă îndreptată spre lumea burgheză, nepăsătoare față de suferințele celor mulți. Le citez în întregime :

„Aici în vălmășagul cu luxuri aurite
Vorbește capitalul, burghezul triumfal,
Se săvîrșesc dezastre, babelul mondial —
O, secol ce te năruie în neguri nesfîrșite...
Aici pe scena vastă montată din metaluri,
Se joacă necurmat grozava tragedie...
Viața e-o tortură, spital, paralizie...
Aici curg banii lumii, aici curg lacrimi valuri“¹⁷.

În ceea ce privește semnătura I. Calvar — tot un pseudonim desigur (poate tot al lui Ion Iordăchescu) — întîlnită în fiecare din cele trei numere sub rubrica „Iubitei din noile vremi“, autorul exprimă idei și sentimente frecvente în poeziile bacoviene. De reținut și aici atmosfera de revoltă proletară :

„Mă sfîrșie noianul durerilor profunde
Zvîrlit în largul lumii prin cete proletare ;
În labirintul groaznic cu forme rutinare
Simt viforosul zbucium în suflet cum pătrunde“.

Dar și note de optimism, învăluite într-o atmosferă tenebroasă :

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

„În lumea noastră aspră, pustie și enormă,
De vaete lugubre, de lungă tiranie,
Se-ntunecă privirea-mi în oarba tragedie,
Căci eu visez o viață de o sublimă formă.

Închis în adîncimea orașelor ruine
Cînd strigătul dreptății străbate prin mulțime
Cînd încolțește-n piepturi speranța spre mai bine
Ah, sufletu-mi s-avîntă din vasta-ntunecime
Spre alte orizonturi, cu alte lumi virgine...“¹⁸

De remarcă, ca și în *Portul*, aceeași notă vădit romantică puțin desuetă, cultivată premeditat, după cît se pare, de școala bacoviană.

Tot în „Orizonturi noi“ publică Bacovia și proză, de fapt, adevărate poeme în proză. Le semnează : Vag sau Bob. Menționăm : *Pe maidan* (nr. 2), *Iarmaroc* (nr. 3) și cu deosebire „*Cubul negru*“ (nr. 3), în care se-ntîlnesc vizibile ecouri din Verlaine și E. A. Pöe, atît de îndrăgiți în tinerețe de poetul *Plumbului*.

Citez din *Iarmaroc*, în care evocarea Bacăului de altădată apare evidentă :

„Caterinca veche... Verlaine, ce plînge-n iarmaroc, în tîrgul natal,
paița care simte că n-o ascultă nimeni.... Și zbucniri bengale... Catalige,
fluierături... o batistă ce pozează în fumuri colorate... ha, Vasilache dispărut!

Lume după lume, în noaptea-întîrziată...

I-ha... orașelul e plin de praf, de iarmaroc, de oameni și de animale...“¹⁹

Proză mai semnează și fratele poetului (Costică) cu pseudonimul C. Vaer : *Impresii pe stradă, Hamalul*. Iar I. Irion publică în nr. 3 *Zi de vară*, o descriere a halei din Bacău într-o zi de vară.

După cum subliniază și Agatha Grigorescu în monografia sa, „nepăsarea totală a unui public străin de poezie și de orice manifestare culturală nu a stimulat material pe visătorii inițiatori și colaboratori ai «Orizonturilor noi»“²⁰.

Totuși, revista aceasta a fost un prilej pentru poetul Bacovia de a-și încerca puterile de muncă în cadrul unei publicații, fie ea chiar și lunară, într-un oraș de provincie. Era o muncă plăcută și potrivită cu preocupările lui.

Dar banii lui și ai prietenilor s-au terminat și „Orizonturile“ au dispărut. Pînă în 1930, cînd vor fi reluate, în a doua serie, la București.

Urmează alți ani de zbucium, de luptă, de dezamăgiri. Și pentru Bacovia și pentru orașul său natal.

¹⁸ „Orizonturi noi“, nr. 2, iunie, 1915, p. 8.

¹⁹ „Orizonturi noi“, nr. 3, iulie, 1915.

²⁰ Agatha Grigorescu-Bacovia, *Bacovia*, E.L., București, 1962, p. 82.

În 1924 revenise în Bacău. Era profesor de desen și caligrafie la Liceul comercial. Tot atunci se afla în Bacău și vechiul său prieten și coleg de școală Grigore Tăbăcaru, „un visător care vroia să ridice cât mai mult nivelul cultural al Bacăului”²¹. De curînd fusese numit profesor la Școala normală din Bacău.

Cei doi prieteni pun la cale, mai întîi, înființarea unei societăți — Ateneul cultural —, care, potrivit articolului 2 din statut, trebuia să contribuie „la cultura națională, socială, juridică, morală, cetățenească, artistică și științifică a maselor populare”. Acest deziderat se realizează prin conferințe, ținute în oraș și în satele din împrejurimile Bacăului, prin organizarea unor expoziții, înființarea unor biblioteci, serate și șezători literare, și prin încurajarea publicațiilor literare și științifice.

De fapt, Grigore Tăbăcaru mergea pe linia activității începută încă de la revistele „Școala” (1905), pe cînd era la Fîntînele, și „Vulturul” (1907—1915), la Iași.

Prima șezătoare literară a Ateneului cultural din Bacău a avut loc la 16 februarie 1925, cu care ocazie a fost sărbătorit poetul G. Bacovia. Și tot atunci s-a luat și hotărîrea de a scoate revista „Ateneul cultural”, sub direcția celor doi prieteni.

În martie 1925 apare primul număr, avînd formatul „Ateneului” de azi, în patru pagini, purtînd ca subtitlu, pe frontispiciu: literatură, artă, știință.

În articolul redacțional, cei doi directori se exprimă cu mai mult entuziasm și încredere decît Bacovia singur în 1915. Ei știu că „o revistă culturală într-un oraș de provincie pare un paradox”, dar mai știu că o astfel de revistă „poate avea valoare în dezvoltarea gustului de apreciere și de producere”²².

„Doritorii de cultură — scriu ei mai departe — vor primi revista cu îngăduință; mucaliții și jucătorii de cărți vor surîde, vor ironiza și chiar vor batjocori... Cu cît însă se va vorbi mai mult în jurul revistei, de bine și de rău, cu atît vom fi mai încîntați. Este singurul mijloc de a desmorți și de a trezi lumea din uriașa somnolență în care este căzută viața în provincie”.

Așadar, revista se va adresa mai întîi „elitei intelectuale”, și-n al doilea rînd, „miilor de elevi”, care „doresc sincer să citească o revistă”, căci „idealismul lor, adesea plin de naivitate, este speranța unei lumi mai bune, de mîine”.

Entuziaștii conducători ai revistei sînt gata să înfrunte „indiferența și nepăsarea, cîte odată revoltătoare a unora”, convinși că „lumina binefăcătoare a soarelui scoate flori din locurile cele mai părăsite”.

În al doilea număr, din aprilie 1925, într-un alt articol redacțional, intitulat *Provinciile*, conducătorii revistei „Ateneul cultural” notau cu ironie și amărăciune despre situația din orașele provinciale :

²¹ *Ibidem*, p. 154.

²² „Ateneul cultural”, an. I, nr. 1, martie, 1925, p. 1.

„...Nici o vorbă despre literatură. Nici o vorbă despre artă, absolut nimic despre știință. Flori vestede ! Politica și jocul de cărți sînt motoarele de viață ale provinciilor“²³.

Pornind de la această tristă realitate, articolul încearcă să explice de ce unii scriitori par rătăciți :

„Ei nu mai găsesc poteca ce duce la simpatia națiunii. Neîncetat caută forme noi întocmai ca și neamul nostru, care-și caută neîncetat locul printre alte neamuri. Deasupra pare că planează artificialitatea unei vieți străine , peste tot observi haina de împrumut. Izolați de public, scriitorii au ajuns mari individualiști. În jurul lor domnește golul. Toți scriu pentru mai târziu, pentru oamenii care or să vină...“

Cu toate gîndurile triste — explicabile pentru stadiul societății de atunci — revista a fost primită cu mult entuziasm, mai ales de tineret : „O viață nouă, o adiere de vînt primăvăratec dădea viață durerilor visurilor tănuite în atîtea suflete“, scria învățătorul Const. Moscu mai târziu despre acest eveniment, referindu-se la activitatea culturală a profesorului Gr. Tăbăcaru²⁴.

Și-ntr-adevăr, în coloanele acestei reviste vor publica încercări poetice tineri ce abia atunci se ridicau de pe băncile școlii ca : Al. Șendrea, N. Țintă, V. I. Feraru, I. Săndulescu, G. Bărgăoanu, alături de poeți deja consacrați ca : G. Bacovia, Demostene Botez, Agatha Grigorescu.

Redacția și administrația se aflau pe str. Cîmpului nr. 10, în locuința lui Gr. Tăbăcaru, dar revista se tipărea la început (primele 4 numere) la tipografia „Cultura“ din Tecuci.

Cu numărul 3, își schimbă formatul, apărînd în 16 pagini de mărimea și formatul „Vieții românești“. Și numele revistei se schimbă : cu nr. 5/1925 se numea „Ateneul literar“, pentru ca din nou în 1926 să se numească „Ateneul cultural“ și mai târziu, simplu : „Ateneul — revistă culturală“.

Dacă ținem seama de unele precizări și însemnări redacționale, revista „Ateneul cultural“ a căutat să rămîna în afara oricăror curente literare ale epocii și a oricărei ideologii :

„N-a fost susținută nici o ideologie — se scrie într-o astfel de însemnare —, nu s-a afișat nici o critică, ci s-a lăsat libertatea publicului de a alege și de a judeca singur asupra valorii fiecărei producții“²⁵.

Și mai departe, aluziile la mentalitatea înapoiată și la disprețul claselor suprapuse față de cultură sînt demne de remarcat : „Polemica am lăsat-o pe seama acelor care produc opere geniale orale în taifasuri la cafenea și cîrciumă. Totuși, în acest colț de provincie, unde cărțile *se joacă*, iar nu se citesc, unde știrile se mărginesc la intrigi politice, cinematograf și curtea cu juri, ne facem un merit că am grupat zeci de tineri în jurul acestei reviste, unde s-a publicat proză și versuri fără ifosele revistelor din centrele mari“.

²³ „Ateneul cultural“, an. I, nr. 2, aprilie, 1925, p. 1.

²⁴ Const. Moscu, *Activitatea culturală a profesorului Gr. Tăbăcaru*, Bacău 1937, p. 55.

²⁵ „Ateneul cultural“, an. III, nr. 1 (21), ianuarie 1927, p. 32.

Astfel, profilul vădit progresist al „Ateneului” nu poate fi considerat întâmplător. Prezența celor două personalități ale culturii băcăuane din acel timp la conducerea sa i-a imprimat, desigur, acest profil — căci, dacă profesorul Gr. Tăbăcaru se ocupa — în afara dificilelor probleme administrative — cu aspectul cultural-științific al revistei, poetul G. Bacovia se ocupa, fără-ndoială, de lucrările literare, publicînd în primul rînd el însuși, aproape în fiecare număr, versuri și proză.

Este un fapt puțin cunoscut că multe din poeziile sale, create în acea perioadă, au apărut mai întîi în „Ateneu” și apoi în volume. Poezii ca : *Scînteii galbene*, *Belșug*, *Proză*, *Umbra*, *Nervi de primăvară* (*Singur*) *Contrast*, sînt numai cîteva din cele apărute în paginile „Ateneului”, înainte de a fi publicate în volumul *Scînteii galbene* (1926), sau *Cu voi* (1930). Tot aici au fost publicate mai întîi cele mai multe din poemele sale în proză și-n special ciclul *Dintr-un text comun* și începutul de roman *Cîntec tîrziu*. Multe din aceste notații lirice ne dau posibilitatea să pătrundem în atmosfera de melancolie, singurătate și revoltă discretă a poetului, în lumea gîndurilor și a visurilor sale înăbușite. Prețioase ca document psihologic, ele ne confirmă certificatul de naștere al celor mai multe din poeziile sale, pecetea tîrgului băcăuan de altădată, fapt întărit, de altfel, și de prietenul său Gr. Tăbăcaru, într-un articol închinat poetului : „Catedrala din poezia lui poate fi orice catedrală ; ea este însă catedrala „Sf. Neculai” din Bacău ; grădina este grădina publică a orașului Bacău ; școala este școala domnească la care am învățat ; codrii sînt de la Hemeiși, din zare ; ...pînă și ploaia și toamnele sînt ale Bacăului”²⁶. Pentru ca mai departe, luînd atitudine față de soarta nesigură a poetului, Gr. Tăbăcaru să adauge : „Deși acum în România există un minister al artelor, o societate a scriitorilor și o presă liberă, care nu erau altădată, totuși indiferența obișnuită persistă... Cine să aprecieze o operă așa de mare și cum să se desmintă contemporanii lui Eminescu și Șt. Petică”.

Ca și-n „Orizonturi noi”, prezența lui Bacovia la conducerea „Ateneului” a imprimat literaturii publicate în paginile sale o linie bacoviană, pe care au mers aproape toți semnatarii versurilor și prozei. Printre acești colaboratori se poate menționa în primul rînd Agatha Grigorescu, soția poetului din 1928, ale cărei poezii se înrutesc prin manieră și sentimente cu poezia bacoviană. Ea publică în „Ateneu” poezii ca : *Dezacord*, *Seară de toamnă*. *Seară albă* ș.a., mai înainte de a le publica în volumul său „Armonii crepusculare” (1926). Iată două fragmente : mai întîi din *Seară albă* :

„Atîta mireasmă	Salcîmii își cern simfonia
De floare	De albe parfumuri
Îmi tulbură nervii acum	Și crinii
Și-atîta potop de petale	Înaltă cu gesturi sfioase
Ce-și frînge durerea	Prinosuri de jertfă
Pe drum...	Grădinii...” ²⁷

²⁶ Gr. Tăbăcaru, *Bacovia*, în „Ateneul cultural”, an. I., nr. 6/1925, p. 3.

²⁷ „Ateneul literar”, an. I., nr. 6/1925, p. 9.

Și din *Romanță* :

„Dă-mi mîna ta firavă,
Potir de floare albă
S-o strîng, să-i simț mireasma
Și-n vinele-i subțiri
Să simt plusînd enigma
Ce mi-a trezit în suflet
Atîtea tresăriri“²⁸.

Un alt poet și vechi prieten al lui Bacovia, Ion Iordăchescu — Amaru, cel de la „Orizonturi noi“ (I. Irion), și el funcționar la prefectură — ca și Bacovia într-o vreme — împrumută, de asemenea, de la acesta factura melancolică a expresiei artistice dar și nota de protest social.

În *Vălmășag*, de pildă, el reia peisajul industrial din *Portul*, pe un plan mai general și cu mijloace artistice mult evolute, descriind „cetatea oțelită, cu-nalte catedrale, cu turnuri înegrite“, unde „sub grelele ciocane“ și din vechile tipare topite în cuptoare / În bronz se toarnă forma vieții viitoare“. Totodată, poetul vede cum „din zarea mocnită și cu nori / Sirenele recheamă alt rînd de muncitori“ și că, în timp ce „munca clocotește mai vajnică-n uzine / Pe drumuri și prin fabrici, prin porturi și prin mine / Și fierul iar scînteie lovit pe nicovală /. În vastul furnicar cu semne de rășcoală“. Ba, mai mult, poetul își împlește soarta lui nefericită — ca și Bacovia — cu destinul truditorilor, pe „pămîntul ars de patimi“, cuprins de „o jalnică nevroză“, simțîndu-se de-atîta vreme „mai singur, stingher ca un boem“, dar mereu ademenit de un gînd salutar :

„...Că tot de azi pe mîine
E-o veșnică mișcare a luptei pentru pîine...
Și-n vălmășagul monstru cu apriga lui goană
Ah, viața mea pustie se scurge ca o rană“²⁹

Bacovian se dovedește Ion Amaru și atunci cînd este cuprins de visuri și speranțe noi cu fiecare reînviere a naturii, cînd „peste tot domnește o strînsă armonie“, ca în *Note de primăvară* (observați și asemănarea de titlu). Și Ion Amaru visează „o primăvară blondă, cu soare / Pierdută în mister“ și i se pare și lui că :

„Zvonește-o dulce veselie
Mai mult ca orișicînd
În larg, peste pămînt...“³⁰

amintindu-ne de acel „Verde crud, verde crud... / Mugur alb, și roz și pur...“, din *Notele de primăvară* ale lui Bacovia.

²⁸ „Ateneul cultural“, an. III, nr. 1 (21), 1927, p. 5.

²⁹ „Ateneul cultural“, an. I, nr. 3/1925, p. 8.

³⁰ „Ateneul literar“, an. I, nr. 5, iulie 1925, p. 4.

Interesantă este și poezia *Serenadă de iarnă*, în care se adresează din nou „iubitei din alte vremi”, cu aceeași amărăciune, mîhnit nu din pricina frigului din natură, ci a celui din societate în care abia își ducea zilele de azi pe mâine :

„E-o noapte de iarnă tîrzie,	Gîndesc?... sau visez că e bine
Decembrie își cerne zăpada —	Să vină și vremuri mai bune ?
Și lumea e-o întreagă urgie,	Nu plînge, iubito-n suspine,
Și-i vremea să tragem și spada	Mai cîntă-mi ceva și mai spune“. ³¹

În același număr, „Ateneul cultural” consemna moartea poetului bacovian, „ca un semn de pietate pentru artist”, care se definea simplu :

„Un chin mi-a fost viața
Și-n noapte am pierit,
Pe drumul suferinței
Ce trist am rătăcit“

(*Străinul*)³²

Un alt colaborator al „Ateneului”, cu o activitate poetică mai bogată, concretizată și prin două volume de versuri publicate (*Simfonii de seară* și *Drumul morții*), este G. St. Cazacu-Delarast. El îl urmează chiar pe Bacovia în capitală după 1928, publicînd împreună cu aceasta „Orizonturi noi” (seria a II-a) și colaborînd și la alte reviste.

Din poeziile publicate în „Ateneu” (*Icoane sătești*, *Început de toamnă*), G. St. Cazacu-Delarast dovedește veleități de bun pastelist, atras de aspectele triste din natură, zugrăvindule în imagini proaspete și limpezi. Lirice prin temperament, nota dominantă a poeziilor sale, rămîne totuși melancolia, sugerată mai ales prin imagini de toamnă sau iarnă, ca în poezia *Octombrie* :

„În sufletu-mi e toamnă ca și-afară,
Mă cheamă parcă-n sînul lui pămîntul ;
Aceeași melodie funerară
Pe străzile pustii și-o poartă vîntul“.

Sau ca în *Gînd de iarnă* :

„Ninge ! Flamuri albe spînzur pe cetate,
Gîndul meu pribeag în noapte,
Calea dorurilor bate !“

*

Am putea cita încă multe versuri izbutite și ale altor poeți, colaboratori ai „Ateneului” formați și consacrați de mișcarea acestei reviste în

³¹ „Ateneul cultural”, an. III, nr. 1 (21), 1927, p. 11.

³² „Ateneul cultural”, an. III, nr. 2 (22), 1927, p. 14.

cei patru ani de existență, ca de pildă : N. Țintă, G. D. Apostol, Gh. Buricel, I. Sergiu, I. Săndulescu, Al. Șendrea, M. Dumbravă, N. Anghel, I. Alecu, G. G. Gruia, I. Lovin, I. Popa, G. Bărgăoanu (autor al unui volum : *Soare și pământ*) ș.a.

În ceea ce privește proza literară, în afara „bucăților de noapte“ ale lui Bacovia și alte câteva notații de același fel ale Agathe Grigorescu, mai semnează : Al. Șendrea (*Două suflete, Un fiu*), Gh. Nicolau (*Mila*), N. Anghel ș.a.

Nu sînt lipsite de interes și unele traduceri sau articole din și despre scriitori ai literaturii universale contemporane. Gh. Nicolau închină un articol comemorativ la 30 de ani de la moartea lui Verlaine³³ ; G. Zlotescu traduce din *Liturghia umbrelor* de Anatole France³⁴ ; iar Demetrio G. Berea din *Sfîrșitul suferințelor* de René Pujol³⁵.

Despre Jean Moréas scrie același Gh. Nicolau și din poeziile sale traduce Alex. Westfried (*Nocturnă*)³⁶ și Agatha Grigorescu (*Sonet*)³⁷. Ceea ce demonstrează preocuparea acestei reviste de a păstra un contact cît mai strîns cu fenomenul literar european contemporan.

Sectorul criticii literare era, de asemenea, susținut de condeie competente, consemnîndu-se apariția unor cărți și reviste de mare anvergură. Chiar din primul număr, sînt recenzate opere ca : *Lîngă pământ* de Adrian Maniu (N. Cristoveanu) și *Kira Kiralina* de Panait Istrati (G. I. Capril). Iar mai tîrziu, asemenea recenzii mai semnează : I. Săndulescu, I. Alecu, Gr. Tăbăcaru, Dem. Berea ș.a.

O dovadă a afirmării acestei reviste pe plan național o constituie și schimbul cu o serie de reviste de mare circulație din țară, ca de pildă : „Gîndul nostru“, Iași (dir. S. Teleajen), „Freamătul“, Focșani, „Cultura poporului“, Cluj, „Salonul literar“, Arad (dir. Al. Stamatiad), „Ramuri“, Craiova (dir. N. Iorga), „Suflet românesc“, Craiova, „Flamura“, Craiova, „Graiul românesc“, „Viața literară“, „Cetatea literară“ (dir. Camil Petrescu), „Pagini libere“ din București ș.a.

În ultimul an (1928) „Ateneul“ nu mai apare regulat. Trecea prin inerentele dificultăți materiale. Numărul 5 (25) apare numai cu 8 pagini, pentru ca apoi să apară, cu multă întîrziere, trei numere (6—8), însoțite de un supliment de „lecturi pentru copii“ sub îngrijirea profesoarei Zamfira Demetrescu. G. Bacovia nu mai semnează nimic în acest triplu număr. Plecase din nou la București, unde se stabilește și se căsătorește cu Agatha Grigorescu.

De fapt, după 1928, „Ateneul“ se va conexează cu „Revista învățătorilor“ care ia ființă în acel an, ca organ al Asociației învățătorilor din orașul și județul Bacău și sub direcția lui Gr. Tăbăcaru. Numărul 7 și 8 (conexat) din „Revista învățătorilor“ conține multe colaborări comune cu ale triplului număr (6—8) al „Ateneului“.

³³ „Ateneul literar“, an. I, nr. 7/1925, p. 11.

³⁴ „Ateneul cultural“, an. I, nr. 3/1925, p. 9—14.

³⁵ „Ateneul cultural“, an. I, nr. 2/1925, p. 3.

³⁶ „Ateneul — Revistă culturală“, an. I, nr. 10/1925, p. 154—159.

³⁷ „Ateneul literar“, an. I, nr. 6/1923, p. 13.

În continuare, pînă prin 1930, sub forma unor publicații ale „Ateneului”, vor mai apărea doar o serie de capitole din monografia lui Gr. Tăbăcaru : *Bacăul de altă dată*, care, de asemeni vor apărea și-n „Revista învățătorilor” (numerele 7—12).

Dar „Ateneul” nu va dispărea, mai ales ca instituție culturală, condusă cu același entuziasm de profesorul Gr. Tăbăcaru, organizînd mai departe șezători literare, conferințe, biblioteca publică și alte manifestări culturale, în care principalii animatori erau cadrele didactice.

Iar „Revista învățătorilor”, pe lîngă articole de pedagogie, lecții practice și informații de pe tărîmul școlii, va continua să publice suplimente literare, la care vor colabora mulți dintre semnatarii paginilor „Ateneului cultural” : G. Bărgăoanu, Gh. Ionescu, N. Anghel ș.a.

Dar locul unei reviste literare de prestigiu „Ateneului” și „Orizonturi noi” nu va fi luat nici de „Revista învățătorilor”, nici de „Orientări” (1932), nici de altele care au apărut și au dispărut de grabă după aceea.

Viața literară în Bacău, ca și în alte orașe ale Moldovei, este diminuată, limitată sau subordonată unor preocupări politice străine de aspirațiile firești ale maselor populare, pe măsură ce se apropia al doilea război mondial și vremurile vitrege care l-au însoțit.

FOLCLORUL ÎN CREAȚIA LITERARĂ A LUI PAVEL DAN

DUMITRU POP

Pavel Dan se înscrie în istoria noastră literară nu numai ca unul dintre cele mai autentice talente și mature conștiințe artistice pe care le-a înregistrat în evoluția ei proza românească din Transilvania, ci și ca unul dintre cei mai înzestrați scriitori de inspirație folclorică.

Elementul folcloric a pătruns adânc în toate scrierile de inspirație țărănească ale lui Pavel Dan: *Copil schimbat*, *Ursita*, *Zborul de la cuib*, *Iobagii*, *Înmormîntarea lui Určan bătrînul*, *Priveghiul*, *Poveste țărănească*. Alături de mentalitate și limbă populară, au intrat în țesătura lor motive și concepții folclorice, descrieri de manifestări folclorice, frînturi de poezie populară, zicători, proverbe și expresii folclorice, precum și procedee artistice specifice literaturii populare.

Pavel Dan pune la contribuție pe scară largă superstițiile și producțiile din fondul folcloric primitiv, aceasta ajutîndu-l să sublinieze puternic existența mizeră a unei bune părți a țărănimii transilvănene din timpul său și, indirect, să condamne reaua orînduire a societății (de ex. în *Iobagii*). Valorificînd tradiția progresistă a înaintașilor săi (Agîrbiceanu, Coșbuc, Budai-Deleanu), Pavel Dan a știut să combată chiar (la modul artistic), ca nici unul dinaintea lui, superstițiile, prin sublinierea efectelor dezastruoase ce le au în viața celor mulți. Superstiția este de pildă aceea care l-a chinuit pînă la pierderea limpedei judecăți pe moțul sărac — ne spune în *Copil schimbat* — și tot ea este aceea care l-a omorît pe Vasile din *Ursita*.

Referindu-ne la baza folclorică a povestirii *Copil schimbat*, credem că ea reprezintă transpunerea în registrul literaturii culte a uneia dintre numeroasele înfiripări literare populare ale superstițiilor curente. În sînul masei, credințele și superstițiile trăiesc în genere ca piese izolate (integrate desigur în complexul mentalității și condiției istorice a țăranilor) și acționează în genul proverbelor și zicătorilor: nu e bine să torci marți seara, că te duce Marțolea. Ca să nu se întoarcă mortul în chip de strigoi, sparge la ieșirea lui din casă un vas de lut! Strigoiu iau de obicei chip de pisică; dacă, umblînd noaptea, se ține o pisică de tine, să știi că e strigoiul, și ca să scapi de el, fă-ți cruce! etc. Foarte adeseori însă superstițiile acestea circulă și capătă trăinicie în mintea oamenilor din popor pe calea unor plăsmuiri artistice în proză, adevărate povești populare ce iau naștere dintr-o falsă experiență personală. De exemplu, credința în strigoiul prefăcut în pisică, asociată cu întîmplarea că, într-o noapte, cineva, trecînd peste o rîpă sau printr-un loc pustiu se întîlnește cu o pisică ce miaună, poate

prilejui nu numai confirmarea superstiției, ci, datorită imaginației deosebit de fecunde în asemenea împrejurări, și trecerea ei pe planul prozei artistice. Într-o primă fază a nașterii ei, avem de-a face cu o simplă plăsmuire cu caracter autobiografic, ce este povestită altora, de obicei la ocazii speciale, la șezători (în discuțiile pe tema strigoilor), la persoana întâi. De aci înainte ea pătrunde în masă, vorbindu-se despre o a treia persoană, ca în cazul poveștilor propriu-zise. Înfriripări de natura aceasta, pe cale de dispariție astăzi, apăreau mereu în trecut, ceea ce făcea ca ele să se impună numai cu greutate ca piese de mare rezistență. În asemenea cazuri era preferată de regulă experiența cea mai recentă. Oricum, sîntem în fața unei adevărate specii de literatură populară, nestudiată pînă acum la noi.

La baza povestirii *Copil schimbat* găsim o asemenea poveste — schimbarea noului născut de către niște ființe demonice cu unul bolnav¹, poveste care a fost surprinsă sau redată în întâia fază a procesului ei de creație, ca o întâmplare personală, adevărată. Nu știm în ce măsură corespunde realității afirmația scriitorului, făcută la începutul povestirii, că lucrurile le-a auzit în copilărie de la un „mocan”. Ea este verosimilă și este întărită chiar de către unii din aceia care l-au cunoscut și cu care a discutat problema.

Datorită elementelor ei de construcție, luate aproape exclusiv din fondul folcloric primitiv, al magiei și superstițiilor, s-ar părea la prima vedere că povestirea lui Pavel Dan are un caracter fantastic prin excelență și că prin elementele macabre ce le cuprinde, autorul este un romantic în genul lui Bürger, Schiller sau Eminescu.

Într-adevăr, nu cunoaștem în întreaga noastră proză artistică o operă care să concentreze un mai mare număr de motive folclorice primitive. Iată numai cîteva dintre ele: cînd pornești la drum, mai ales noaptea, nu e bine să te uiți înapoi²; dracii, zmeii și celelalte duhuri necurate își au locurile lor preferate și-l ademenesc pe om prin diferite mijloace: „miorlăituri ca de pisică” și chiar vorbe, chemări omenesci (p. 201); caii simt cînd ajung în preajma duhurilor rele (*ibid.*); „diavolul se face umbră de copac și dacă îl calci te prinde” (p. 202); muma-pădurii îngîină pe cei ce vorbesc sau strigă în pădure /ecoul/ (*ibid.*), diavolul are putere asupra omului numai pînă la revărsatul zorilor, cînd cîntă cocoșii, pentru că „lumina zorilor” îi topește oasele, iar „cocoșii negri” îi beau ochii (p. 205, 208); picioarele lui au copite de cal (p. 205); diavolul fură copiii mici, „de țîță” și-i ține pînă li se împlinește vremea, ca apoi să-i ducă la alți părinți decît aceia care i-au născut (pp. 205, 206); zmeul trece în zbor pe deasupra satelor și hotarelor, în forma unei dîre de foc (p. 201—207); prefăcîndu-se în fecior, el merge și chinuie fetele mari (zburătorul — p. 207), pentru ca apoi, dîndu-se peste cap, să se prefacă din nou în duh necurat (*ibid.*); alteori, el

¹ Superstiția aceasta a fost altădată larg răspîndită la români: Gr. Silași o aminteste în cursul său de mitologie daco-română, rămas în manuscris; date mai bogate găsim la: Vasile Scurtu, *Cercetări folclorice în Ugocea românească*, în „Anuarul arhivei de folclor”, VI (1942), p. 155, 163; Frîncu-Căndrea, *Românii din Munții Apusei (Moții)*, București, p. 148, ș.a.

² Pavel Dan, *Scrieri alese*. Ediție îngrijită și prefăcută de Florian Potra, București (1957), p. 200; toate trimiterile le vom pune la textul acestei ediții.

răpește vitele oamenilor, dacă gazda n-a luat măsuri de prevedere, sfințind poiata (p. 208) etc.

Apoi numeroasele practici magice ce apar în textul operei: „șolomonarii poruncesc norilor ca la niște cîini blînzi“, făcînd „să ploaie la Crăciun și să ningă la Rusalii“ (p. 201); de duhurile rele, de diavol, omul se poate apăra printr-un talisman (aci „epistolia căzută din cer a Maicii Domnului“), prin semnul crucii, invocarea numelui lui Dumnezeu (p. 203), ori prin prinderea lui într-un cerc făcut cu briceagul, cînd diavolul se află „în bătaia sufletului“, amenințîndu-l și blestemîndu-l (*ibid.*); diavolul se ascunde uneori la „îțîina ușii“, „în horn“, „în umbra bradului“ (p. 207) etc.

La acestea trebuie adăugate descrierile fantastice, de basm, presărate în *Copil schimbat*; matahala ademenitoare din pădure, asemănătoare ca înfățișare exterioară monștrilor din proza populară; umbrele stranii ale copacilor, stîncilor și norilor, cu aspect de fantome; zgomotele sinistre din liniștea nopții venite parcă din altă lume și mai ales încăperea apocaliptică în care erau aduși copiii, cu aerul ei rece și mocnit, cu pereții umezi și lumina roșie, sîngerie, cu ușa grea izbită în urmă, despărțind cele două tărîmuri etc.

Concentrate la un loc, toate aceste elemente, ce aduc ecouri din mentalitatea primitivă, alcătuiesc o adevărată lume fantastică, de basm, de vis și de vrajă. Nicăieri în proza noastră cultă nu întîlnim o atît de amplă, de originală și de pozitivă valorificare artistică a străvechiului fond folcloric românesc. Prin intenție și prin procedeul utilizat, scriitorul face operă profund realistă. Povestirea *Copil schimbat* reprezintă fructul preocupărilor lui Pavel Dan pentru unul dintre multiplele aspecte de viață ale țărănimii dintre cele două războaie mondiale, un aspect care pentru cunoașterea ei reală nu putea lipsi. Dar, spre deosebire de genul amintit de povești populare, din care s-a inspirat, în centrul cărora se situează superstiția însăși, aici autorul strămută centrul de greutate pe eroul povestirii sale. Acesta primează chiar față de elementul de legendă al poveștii: explicarea boalei copilului. Nu surprindem apoi nicăiri în paginile lucrării adeziunea lui la conținutul fantastic al faptelor povestite, recunoașterea lui, ci dimpotrivă, ceea ce ne izbește este sentimentul de compasiune pentru eroul său, victimă a superstiției. E foarte posibil ca geneza povestirii să se găsească în sentimentul trăit de scriitor la vederea unui copil de moț, paralizat, boală căreia în starea lui culturală înapoiată, tatăl său îi dădea această interpretare ireală, neștiințifică. În sfîrșit, e necesar să subliniem în mod deosebit că în gura personajului său țăran, povestea are un caracter realist, pentru că în mintea lui superstiția, mitul, fantasticul trăiesc activ, ca fapte adevărate³.

Avînd precizată această problemă, nu putem trece mai departe fără să subliniem temeinicia cu care stăpînește scriitorul bogatul material documentar, folcloric, ce intră în paginile operei și modul cum știe să-l utilizeze pentru desfășurarea acțiunii și pentru analiza psihologică a personajului său. Există aici pagini ce pot sta alături de ale lui Caragiale din *O făclie de*

³ Cf. și Ion Const. Chițimia, *Problema clasificării și definirii literaturii populare în proză*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor“, III (1954), p. 47—62.

Paște, cu care prezintă și unele afinități sub raportul analizei sufletești a eroului. Numai că, în vreme ce Leiba Zibal acționează îndrăzneț la un moment dat sub impulsul fricii provocate de cauze obiective și a instinctului de conservare, eroul lui Pavel Dan acționează exclusiv sub imperiul superstiției. Sentimentul de teamă cheamă din adâncuri alte și alte credințe și tot atâtea remedii magice, prin care tensiunea dramatică crește, ducând totodată mai departe firul povestirii. Măiestria scriitorului se pune în lumină și în modul în care știe să lege între ele diferitele elemente folclorice.

Începând printr-o relativ calmă reflecție asupra sentimentului de frică, inspirată de vedenia nevestei bolnave, eroul își aduce aminte că uitase să-și facă cruce când a pornit de acasă, ceea ce determină inconștient un reflex : să se uite înapoi. Faptul îi aduce în conștiință superstiția potrivit căreia nu e bine ca la drum să te uiți înapoi. De aici înainte sentimentul de frică începe să-l stăpânească. În mintea lui au loc diferite asociații, alimentate de fondul străvechi de credințe și practici populare. De unde la început se zbate ca să se elibereze de obsesia superstiției, într-un moment următor lupta se duce în cadrul acesteia. Invocând argumente magice, vrea să scape de urmărirea duhului necurat, pentru ca pînă la urmă, cucerit de superstiție, să devină ofensiv, să se ia de piept cu diavolul. Înfrînt de data aceasta, eroul cîștigă totuși : călit în flacăra tragicei și înspăimîntătoarei lui întîmplări, el a ajuns un inițiat, un vrăjitor ; de aici înainte îl va stăpîni el pe diavol. Sentimentul de compasiune al cititorului pentru eroul lui Pavel Dan crește prin acest desnodămînt tragic, de o deosebită semnificație socială : forța superstiției este expresia nemijlocită a înapoierii culturale și, implicit, a mizeriei materiale.

Într-un mod relativ asemănător procedează Pavel Dan și în schița *Ursita*. Credem că și aceasta a crescut pe o plămuire populară ce are la bază credința în „ursită” și „vise”. În condițiile aceleiași stări culturale, a putut persista superstiția după care fiecare om își are „ursita”, destinul său, de la care nu se poate abate⁴ și ea este dezvăluită uneori prin vise, prin „visele curate, de la Dumnezeu”. Așa i s-a întîmplat lui, eroului povestirii, așa i s-a dezvăluit și mamei sale. *Ursita* pare a fi prelucrarea unei povestiri populare pe această temă. Ca și în cazul precedent, autorul nu ancorează la concluzia producției folclorice. Dimpotrivă, aducîndu-ne în scenă un țaran măcinat de boală, în sufletul căruia superstiția capătă o asemenea forță încît e în stare să-l ducă la sinucidere, Pavel Dan îmbogățește imaginea sumbră a satului vremii sale. Alături și dincolo de compasiunea pentru „ursita” eroului, cititorul simte același sentiment de dezaprobare față de implacabilul ei în condițiile timpului.

În nuvela *Iobagii*, Pavel Dan face de asemenea apel la o specie de literatură populară și anume la legenda religioasă apocrifă din ciclul „Dumnezeu și Sfîntul Petru pe pămînt”. Aceasta este însă utilizată parțial, numai ca modalitate de a-l introduce pe cititor în problematica operei sale. De aceea se omite chiar elementul esențial, de legendă : explicația. Asupra acestei probleme vom reveni.

⁴ Vezi informații despre „ursită” la Vasile Scurtu, *op. cit.*, p. 158 și Frîncu-Candrea, *op. cit.*, p. 147—148.

Dacă în cazul scrierilor *Copil schimbat*, *Ursita* și *Iobagii* avem de-a face cu utilizarea și chiar prelucrarea mai mult sau mai puțin fidelă a unor specii de literatură populară⁵, în *Înmormîntarca lui Urcan bătrînul* și în *Priveghiul* Pavel Dan procedează la transpunerea în literatura cultă a unor manifestări folclorice. Prin ele, la cunoașterea artistică a satului din Cîmpia Transilvaniei se adaugă un aspect important. Alături de celelalte schițe, nuvele și povestiri țărănești publicate, acestea nu erau în intenția lui Pavel Dan altceva decît părți și exerciții în vederea operei sale de căpetenie, rămasă abia începută: un mare roman al Cîmpiei. Cu gîndul la acesta, scriitorul a desfășurat o amplă muncă de documentare, orientată către cele mai diferite aspecte ale vieții satului. Pe lîngă însemnările cuprinse în jurnalul său intim și mărturia operei sale literare, care fac dovada unui bun observator al societății, acei ce l-au cunoscut și-l amintesc ca un spirit veșnic investigator, mai cu seamă atunci cînd se afla în mediul țărănesc. Îl interesau necazurile și sursele lor sociale, gîndurile de fiecare zi ale țăranilor, modul lor de trai, felul de a se exprima, obiceiurile, poveștile și cîntecele lor. În ordine folclorică, l-au preocupat cu deosebire principalele manifestări colective și rituale, între care în primul rînd înmormîntarea. Există indicații că adunase un material foarte bogat în legătură cu nunta.

Ceea ce trebuie arătat este că manifestarea morții — ca de altfel și în cazul povestirilor *Copil schimbat* și *Ursita* — nu este redată cu un interes exclusiv folcloric; ea este integrată în însăși viața satului. Pe primul plan în atenția noastră stă astfel satul, cu comportamentul și reacțiile pe care le provoacă în sufletul obștei moartea cuiva. În contrast cu povestirile discutate anterior, acestea frapează prin realismul lor net. În *Priveghiul* datele sînt concentrate într-un moment folcloric central.

Din necesități literare, scriitorul a scos în relief cîteva figuri proeminente, care îl ajută să definească în mod pregnant specificul priveghiului din Cîmpie. El ne apare ca un ritual laic, ceea ce consună cu interpretarea pe care i-o dau de obicei țăranii. Ceremonia religioasă e scurtă, convențională și insignifiantă: „După plecarea lor [a preotului și dascălului] oamenii se simțiră mai în larg“ (p. 162). Priveghiul este un simplu obicei, avînd rostul de a ajuta familia celui dispărut, ca să nu lase mortul singur. Dar pentru că din pricina oboselii din timpul zilei participanții se găsesc adesea „pe puntea dintre somn și viață“, îngîină cîte o doină, tinerii se joacă „de-a prișcălitele“ și „de-a mersul în rai“, bătrîni joacă cărți, se bea vinars etc. (p. 165). Totul ia așadar aspectul unei șezători, cu cîntece, glume și ghidușii.

Poate și pentru a dezvălui întregul sens laic al priveghiului, dar mai ales pentru a imprima lucrării un caracter de satiră socială, Pavel Dan alege o situație specială. Lucrurile se petrec în casa unui bogătan, care și-a pus capăt zilelor aruncîndu-se în fîntînă, nemaiputînd suporta ciînoșenia nevestei și a fiicei sale. Se fac posibile astfel în cursul povestirii implicațiile de natură etică și socială, implicații care domină în cele din urmă

⁵ Nu ne oprim asupra numeroaselor proverbe și zicători presărate în opera lui Pavel Dan, care au nu numai rostul de a da povestirii culoarea țărănească, ci și de a strecura cîte ceva din specificul gîndirii personajelor.

povestirea. În acest cadru apare personajul Șuta, un tip literar de mare consistență, ce închide în sine o întreagă concepție de viață populară. Șuta reprezintă însăși masa populară, cu optimismul ei robust, cu ideile și vioiciunea caracteristice. Prin el priveghiul lui Toader se transformă într-o adevărată batjocură, în ură și răzbunare. Conflictul pe care îl provoacă pornește de la un moment folcloric al priveghiului : parodiază anume, incisiv, bocetul ipocrit al soției defunctului, punînd, indirect, în lumină întregul comportament neomenos față de soțul ei pe cînd era în viață. În chipul acesta priveghiul nu numai că nu reprezintă un moment sacru, solemn, ci dimpotrivă, poate fi chiar prilej de umor și satiră. Ținem să precizăm că însuși procedeul pe care îl pune scriitorul în seama lui Șuta și pe care îl întîlnim și în piesa de teatru *Occisio Gregorii in Moldavia Uodae tragedice expressa*⁶, se regăsește aievea în folclor⁷.

În vreme ce în *Priveghiul* Pavel Dan se oprește asupra unui singur moment din manifestarea folclorică legată de moarte, în *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul* lucrurile capătă o dezvoltare mai amplă. E vorba de cîteva secvențe folclorice din ciclul morții, începînd cu semnele ei prevestitoare și terminînd cu îngroparea mortului. Nuvela înregistrează astfel — laconic ce-i drept — sosirea neașteptată a lui Urcan, bolnav, și asociațiile grăbite ce au loc în mintea bătrînei cu semnele ei prevestitoare de moarte (i s-a bătut toată ziua ochiul stîng, a visat „că umbla prin tină pînă la genunchi și își pierduse năframa“ — p. 61) ; evoluția rapidă a bolii și încercările de a combate (între altele prin descîntecul de deochi — p. 65, 69), actul morții propriu-zis, cu teama ca Urcan să nu se stingă fără luminare și fără popă (p. 71), primele bocete la căpătîiul celui dispărut, pregătirile de înmormîntare (alegerea zilei în funcție de prescripțiile tradiționale, colacii și băutura pentru comîndare — p. 71, 73) și, în fine, ceremonia înmormîntării (stropirea mortului cu vin, înainte de prohod, darea vinarsului și colacilor peste sicriu, carul mortuar, bocetele etc. — p. 99, 104—106, 111 ș.a.). Și aici, ca și în *Priveghiul*, manifestarea folclorică e integrată în viața socială a satului, mai bine zis, scriitorul privește satul în împrejurarea specifică a înmormîntării. Dar deoarece acestea nu constituie altceva decît un cadru pentru subiectul nuvelei, totul este pus de acord cu ideea poetică pe care o urmărește : batjocura, răzbunarea satului pe neamul Urcăneștilor.

⁶ Textul manuscris se găsește în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, Filiala Cluj, fondul Oradea, nr. 103.

⁷ Vezi un exemplu la Béla Bartók, *Cîntece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)*, București, 1913, p. 190. Noi înșine am cules, în vara anului 1956, o producție asemănătoare, din comuna Budureasa, raionul Beiuș. Iată conținutul ei : O femeie îi făcuse zile amare bărbatului în toată căsnicia lor. Cu ocazia morții îl bocește evocînd cîteva aspecte din viața lui de păstor :

„Dragu mîeu, Iuafe mîeu
Cînd viîgei tu cu uîile
Viîgei tă' zicînd d'în fluier etc. etc.“

Un spirit satiric din sat, cunoscînd ipocrizia văduvei, îi transformă bocetul într-o adevărată piesă de comedie : reproduce întocmai versurile și melodia ei, iar după ultimul vers citat adaugă cîteva note muzicale săltărețe ce imită fluierul. La aceasta cei prezenți au izbucnit, pe bună dreptate, în hohote de rîs (inf. Laza Simion, 60 ani).

De aceea, nu întâlnim aici atmosfera sobră și impresionantă, specifică obișnuitelor înmormântări țărănești. Procedînd prin contrast, cadrul folcloric îl ajută pe scriitor să persifleze, să batjocorească. În mormîntarea lui Urcan e o crudă comedie, ale cărei victime sînt toți cei din „neamul său, hapsîni, hrăpăreți și răi.” Morala operei este necruțătoare mai ales pentru Urcan. Batjocura postumă, din ultimul său drum, este însă justificată. În ordine folclorică, moartea lui coincide cu nașterea unui strigoi: „În urma lor [a Urcăneștilor ce se întorceau de la groapă] începu să suflet un vînt rece, vînt de primăvară, vînt necurat...”

Lîngă movila proaspătă de pămînt, înfulecîndu-și uneltele în spate, cei doi gropari, ale căror umbre se topeau în apa negrie a nopții, deteră cu socoteală că undeva s-a spînzurat un om...” (p. 112). Există în popor (prin Sălaj, de exemplu) credința că sinucigașii prin spînzurătoare devin strigoi, iar la moartea lor se iscă din senin un vînt „necurat”.

Deosebită ca tendință și atmosferă de ultimele două povestiri, *Zborul de la cuib* este alimentată de aceeași împrejurare folclorico-etnografică: moartea. Natura subiectului ei (e vorba de moartea tatălui său) i-a imprimat un puternic caracter liric, de durere și meditație, cu accente de bocet și cîntec de înstrăinare.

Apar și aici diferite elemente din ritualul înmormîntării: „Mortul e așezat în fruntea casei pe un pat împodobit cu velințe de lînă de toate culorile, cu tot ce are casa mai mîndru. E acoperit cu pînză albă de casă: la cap și la picioare clipesc două lumînări făcute de ceară negrie; pe pieptul lui e pusă o seceră” (p. 118). E amintită comîndarea, oglinda întoarsă în cui, carul mortuar tras de boi „împodobiți cu năfrâmi negre în coarne”, bocetele etc. (p. 123—125). În centrul interesului nostru apare însă altceva: drama despărțirii prin moarte la sate, și în sensul acesta schița prezintă legături trainice cu ideea poetică a *Mioriței*. Iată-l pe Simion bolnav, mai atent și mai duios decît oricînd față de soția sa. Iată-l apoi pătruns de grele presimțiri, adunînd lucrurile de prin curtea casei, ca înaintea unei mari sărbători, iar noaptea, în ultima lui noapte, se scoală și iese cu greu afară: „s-a așezat cu coatele pe tîrnat și se uita, se uita. Se uita așa lung la toate, ca și cum ar fi știut că le vede pentru cea din urmă oară.

S-a uitat la fîntînă, apoi s-a dus la șură și s-a uitat la plug, la grapă... I se duceau ochii pe toate.

Afară era lună ca ziua. Vaca rumega în pripor. S-a apropiat de ea și am văzut cum își lipește obrazul de capul ei... Rămîneți pustii, dragii mei, a zis cu ochii plini de lacrimi. Apoi și-a pus mîinile pe piept” (p. 122).

Nu s-ar putea afirma că e vorba de o influență a *Mioriței*; Pavel Dan a știut însă să surprindă în viața țaranului psihologia lui specifică în fața morții, psihologie ce stă și la baza baladei. Ca și în *Miorița*, în *Zborul de la cuib* nu avem de-a face cu idealizarea morții și nici cu o obișnuită „împăcare” cu această idee. Putem însă vorbi în amîndouă cazurile de o *împăcare dramatică* cu ideea morții, rezultată din ruperea unor legături trainice, ce dădeau sens înseși vieții eroului: îndeletnicirea și familia. Întîlnim și la Pavel Dan aceeași gingășie în care este învăluit eroul. Ca și în *Miorița*, dragostea și îngrijorarea pentru ființele apropiate se perpetuează și după moarte. Din groapa lui, mortul „o să plîngă din cînd în cînd...”, „o să în-

trebe dus pe gânduri : — Ce o mai fi pe la noi, oare?... Omul se va gândi apoi că le-a rămas poiata neisprăvită, din dare au plătit numai a patra parte și de toamnă n-au sămănat nici o mierță de grâu.

De n-ar fi trebuit să-și schimbe locuința [cea pămîntească] toate ar fi acuma la rînd. Și Nastasia n-ar umbla după ajutor de la o poartă la alta. Omul va suspina din adîncul pieptului“ (p. 117—118).

Această ultimă idee se întîlnește la tot pasul în bocete și este foarte probabil că Pavel Dan a luat-o de acolo. Din bocete ea a pătruns și în cîntecele de cătănie și în cele de înstrăinare. De altfel, la baza schiței stă o bogată documentare folclorică. Pentru a realiza atmosfera specifică de înmormîntare, scriitorul parafrazează și citează cîteva bocete, dintre care unele adaptate situației reale : moartea tatălui său. Se amintește astfel numele lui și viața fiului său, a profesorului (p. 123). Documentarea aceasta ne apare mai cu seamă în versiunile manuscrise ale *Zborului de la cuib* *. Într-una dintre ele scrie : „Se așează toate în jurul sicriului și încep să cînte și să plîngă.

Uneia i-a adus fînul din fîneață, i-a făcut casa, ori i-a reparat ceva prin curte.

Ea îi spune acum că a fost un meșter mare, de i s-a dus vestea în lume. La mulți le-a făcut „căși domnești“ ; pe alții — mai săraci — i-a scutit de vînturi și de ploi, dar cea mai ciudată casă și-a făcut-o lui însuși :

„Ți-ai făcut casă de lut
Căci cu noi nu ți-a plăcut.
Fără uși, fără ferești,
Cu noi să nu vorovești.
Vara să nu ieși la soare,
Nice iarna la răcoare.“

În manuscris crîmpeiul cu bocetul referitor la „povestea vieții profesorului“ e mai dezvoltat : „Spun apoi povestea profesorului, a copilului plecat printre străini și-l roagă pe bătrîn să mai steie, să-și vadă feciorul la masă cu domnii mari, în palate strălucitoare ca raiul :

„Să știu, tată, c-ai veni,	Că fecioru-atuncea-ți vine
Drumul ți l-aș auri,	Și să vii și Dumniata,
Pe stradă ți-aș pune flori,	Ca să-i stîmperi inima,
Ca să vii la sărbători.	Și la Paști și la Crăciun,
Doară ști, Dumneata bine	C-atuncia-i prînzul mai bun“.

Făcînd abstracție de micile deosebiri dintre textele acestea și cele autentice populare, pe care desigur că nu le putea prinde cu exactitate în acele momente, trebuie să arătăm că ele, ca manieră folclorică, corespund întru totul realității. E sigur că la moartea tatălui său vor fi apărut asemenea improvizații, legate strîns de situația lui și a familiei sale. În ten-

* Versiuni ce ne-au fost puse la îndemînă de Sergiu Dan, fiul scriitorului, căruia îi aducem și pe această cale mulțumirile cele mai calde.

dința de a da schiței concizie și claritate, scriitorul le-a concentrat însă foarte substanțial. Esențial rămîne sensul intim al operei — de valoare cu adevărat clasică — a căruia bază folclorică nu poate fi contestată.

În analiza întreprinsă pînă aici ne-am concentrat atenția aproape cu exclusivitate asupra operelor care pun în lumină anume aspecte folclorice, de ansamblu, capitale ale creației literare a lui Pavel Dan. Elementele folclorice utilizate în fiecare scriere în parte provin cam din aceeași zonă : superstiția și împrejurarea morții, centrîndu-se în virtutea înrudirilor tematice.

În *Iobagii* și în *Poveste țărănească*, datorită tematicii și facturii lor deosebite, elementele folclorice sînt mai puțin numeroase. Fiind aduse din cerințe diferite (realizarea atmosferei, zugrăvirea unor situații, portretizarea personajelor etc.), ele sînt mai variate și eterogene. Din textul lor răsar elemente de basm, de legendă, de poveste superstițioasă, cîntece de revoltă socială, proverbe, superstiții etc.

Înainte de a trece la urmărirea funcției artistice a elementului folcloric și a procedeelor artistice populare în opera lui Pavel Dan, e necesar să ne oprim asupra unei probleme ce privește îndeaproape însuși sensul operei scriitorului. E vorba de principiul în baza căruia autorul selectează și prelucrează materialul popular.

Consecvent concepției sale literare realiste, în valorificarea creației folclorice Pavel Dan nu este un arhaizant, în genul poezilor și scriitorilor tradiționaliști. Nu este nici un idilizant, în genul sămănătoristilor și nici un romantic ancorat în mit și superstiție sau în sentimentul eroic, de dragul excepționalului. Trimițîndu-și nuvela *Priveghiul* spre publicare la revista „Gîndirea”, o însoțește de o scrisoare către Ovidiu Papadima, scrisoare din care cităm un scurt fragment : „Să nu te miri — spune Dan — de firea țărănilor mei care nu sînt nici ca ai lui Rebreanu, nici dulcii ca ai lui Coșbuc și Slavici. Sînt țărani de pe Cîmpia Transilvaniei, nevăzuți încă de nimeni”⁸. Iată tipul țaranului la a căruia realizare artistică trebuia să concure atât observația atentă a realității, cît și explorarea faptului folcloric.

Inspirîndu-se din lumea satului ardelean de pe Cîmpie dintre cele două războaie mondiale, și aducînd în scenă țărani din acea epocă și din acel loc, Pavel Dan preia și prelucrează în opera sa literară elemente ale folclorului local contemporan. În felul acesta, între mentalitatea și comportamentul eroilor săi și manifestările lor folclorice nu există o discrepanță, ci o unitate. Ei devin astfel mai complecși și mai verosimili.

Creația noastră populară se găsea în epoca aceea într-un anumit stadiu de evoluție. Se păstrează încă numeroase motive, practici, aspecte străvechi de origine primitivă, dar, alături de ele, apar și altele noi sau modificate în conformitate cu mentalitatea vremii. Situația aceasta se oglindește și în opera lui Pavel Dan. De exemplu, bătrîna lui Urcan mai crede în deochi, ea însăși i-a „stins cărbuni” soțului bolnav, dar totodată cunoaște și rostul „frecției cu spirt” (p. 65). La fel se prezintă lucrurile cu interpretarea viselor și semnelor prevestitoare care, ca expresie a mentalității populare, se încadrează folclorului. Îngrijorată de sosirea neașteptată a bătrînului

⁸ În amintirea lui Pavel Dan, în „Dacia rediviva”, III (1943), nr. 6, p. 5—6.

din peregrinările-i obișnuite și căutându-i „omului de mîncare, ochiul stîng începu iar să i se bată. De cîteva zile i se bătea mereu. O să i se întîmple ceva ? După asta nu se poate lua : înseamnă și bani și nenorocire.

„Astă noapte a visat... Ce a visat ? Aa.. da... A visat că umbla prin tină pînă la genunchi și își pierduse năframa. Noroiul înseamnă boală și pierderea năfrămii ori pălăriei, moarte. Tot așa e cînd visezi că îți cade un dinte... Dar ce temei mai poți pune și pe visuri ? Cînd trupul doarme, sufletul se desparte de el și umblă prin lume. Vede și aude multe ; unele se potrivesc, e drept. Sînt și visuri de la Dumnezeu, de astea trebuie să ții seamă...” (p. 61).

Semnele prevestitoare, între care și cele fiziologice în genul trepetnicului și credința în vise aveau în sufletul poporului rădăcini străvechi. Observația îndelungată a omului a fost însă de natură să-i zdruncine credința în ele și să le înlăture încetul cu încetul (procesul nu s-a încheiat nici pînă astăzi). Mentalitatea bătrînei se situează undeva pe acest parcurs : nu mai e copleșită de groaza pe care o anunțau semnele, pentru că nu crede în integrala lor valabilitate. Nu e în stare să le dea o explicație reală și le consideră întîmplătoare. Modul ei de gîndire poartă pecetea influenței religioase, creștine, care submina vechiul fond al gîndirii păgîne, primitive, înlocuindu-l însă cu altul. De aceea, mai puternică decît credința în vise e credința în Dumnezeu. Chiar visele, cele „curate”, cu adevărat prevestitoare, sînt de la el.

Puternic înrădăcinată în sufletul poporului era și superstiția în legătură cu „ursita”. Fiecare nou născut este ursit de niște ființe mitice, supranaturale și viața lui urmează întocmai și iremediabil destinul stabilit atunci, în taină, de către ele⁹. Așa cum dovedesc mărturiile folclorice mai vechi, ursitoarele puteau fi înduplecate de către om¹⁰. Într-un stadiu mai tîrziu de evoluție, superstiția a suferit, sub influența creștinismului, o modificare esențială : „ursita” e de la Dumnezeu, ea este de neclintit — și la Pavel Dan o întîlnim în forma aceasta (p. 262).

În conformitate cu gîndirea primitivă, viața omului, nenorocirea și bucuria, sănătatea și boala etc. depindeau de acțiunea duhurilor bune și rele, de măsura în care a cucerit simpatia celor dintîi ca să-l ajute în lupta cu celelalte¹¹. Ulterior, locul duhurilor bune a fost luat de Dumnezeu și sfinți, iar a celor rele de necuratul, de strigoi, diavol etc. Nenorocirile omului se explică și prin lipsa de credință sau nerecunoștință față de Dumnezeu¹². Elementele religiei creștine deveniseră prin urmare fapte de folclor. Pavel Dan n-a procedat prin arhaizare ; lucrurile apar la el așa ca în realitatea folclorică a vremii, într-un stadiu de contaminare a formei vechi și noi. Ca să se apere de „necuratul”, alături de procedeul străvechi — facerea în jurul lui a unui cerc cu briceagul, pe cînd se află în „bătaia sufletului” — eroul din *Copil schimbat* știe că trebuie să-și facă cruce, să se

⁹ Cf. Vasile Scurtu, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰ *Ibidem*, p. 158, 432.

¹¹ Cf. și M. O. Kosven, *Introducere în istoria culturii primitive*, București, 1957.

¹² Cf. Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iurnă la români și slavi*, în „Arhiva”, 1931, Iași.

gîndească la Dumnezeu și Maica Domnului, să aibă asupra sa un talisman (și acesta creștin : „epistolia căzută din cer a Maicii Domnului“) (p. 201).

Sub aceeași influență creștină, oficială sau apocrifă, folclorul nostru fusese îmbogățit cu elemente noi, de esență mistică. Vorbind despre neînțelegerile și despre hoțiile Urcăneștilor, o bătrînă spune : „Le-a veni și lor vremea cînd îi va întreba Dumnezeu ce-au făcut pe lumea asta“, iar interlocutoarea ei completează : „Atunci îi va lua michiduță în frigare și să vezi pîrjoleală...“ (p. 210). La înmormîntarea lui Urcan, bocitoarele „cîntau moșia mare a Urcăneștilor, cîntau plugurile care ieșeau primăvara în brazdă, dimineața cînd cîntă ciocîrlia“, dar, sub influența bisericii, cîntau și „viața creștinească, tihna din mijlocul cîmpului înșorit și cîinoșenia morții“ (p. 88). Sîntem în preajma „verșului“ la morți, făcut de preot sau dascăl după textele biblice, verș care tinde să înlocuiască cu timpul bocetul autentic.

În același fel procedează Pavel Dan și în materie de obiceiuri ; și aci pornește de la nivelul lor contemporan de dezvoltare. Uneori obiceiurile continuau să trăiască cu o deosebită încăpățînare (de ex. stropirea mortului cu vin la înmormîntare, obicei pe care „nu-l călca în sat nici cel căruia i-a ars casa“) ca simplă tradiție : „așa au trăit părinții noștri, așa vrem să murim și noi“ (p. 81, 98). Preuate de biserică, anumite obiceiuri își pierduseră într-un prim stadiu semnificația lor originală, păgînă, avînd aspectul motivelor folclorice de proveniență bisericească : „Să-i facem și noi o îngropăciune creștinească, cu colaci și cu beutură“ — spune Simion în *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul* (p. 73). Cu timpul, chiar și în această formă de datină religioasă impusă de normele creștinești obiceiul cade în desuetudine, devenind o simplă convenție. Ceea ce continua să intereseze era glasul obștei. Consacrat de tradiție, obiceiul trăia prin ceea ce avea exterior ; nu mai viza pe cel dispărut, ci pe cel care-l practica, pentru care constituia un semn de noblețe. Era cel mult un act de recunoștință față de cel decedat, dar punea în același timp în lumină și omenia alor săi ; în unele cazuri, cum e și acela pe care îl cităm, era prilej de afirmare față de obștea satului : „Să nu zică lumea — spune în continuare personajul amintit — că Urcan, care a lăsat feciorului o moșie mare, a fost îngropat ca un om sărac. Ne-ar vorbi oamenii“ (p. 73). Tendința folclorică privitoare la acest obicei este exprimată categoric prin gura Ludovichii : „Acum nu mai face nimeni comîndări cu buți de vinars și cară de colaci, ca mai demult. Face fiecare cum poate“ (*ibid.*).

Cu toate că datele acestea cuprind în sine o oarecare doză de aproximativ, întrucît sînt puse de acord cu nevoile de portretizare ale scriitorului, în linii mari ele rămîn valabile și pot fi luate în seamă chiar ca documente folclorice.

Procedeul valorificării artistice a elementelor populare contemporane este fără îndoială realist și ajută la realizarea realistă a operei literare. Iată în continuare cîteva exemple care sînt în măsură să pună în lumină funcția artistică a elementului folcloric în scrierile lui Pavel Dan. În schița *Ursita*, spre a reda atmosfera stranie, fantastică și prevestitoare de nenorociri, provocată de povestirea halucinantă a bolnavului, scriitorul recurge la imagini adevărate, rupte din fondul tradițional de superstiții : „Ana și Vasile își făcură cruce. Afară fulgii dănuiau fantastic și stratul de zăpadă

din fereastră urca mereu. Sus pe crucea casei, o cucuvaie tipînd părea un pui de diavol într-un picior care aruncă săgeți în noaptea învrăjbită.

— Pasărea morții !...

— Pe vremea asta nu-i merge nici ei bine“. (p. 264)¹³

Spre a reda atmosfera de vrajbă, de minie și ură din casa Urcăneștilor (sintem chiar în punctul ei culminant, asistăm la un conflict încărcat de blesteme și grele amenințări de moarte), scriitorul o plasează într-un cadru natural corespunzător, construit din imagini fantastice, de superstiție și magie : „În noaptea cernelie părea că diavolul care pusese la cale cearta dintre tată și fiu, supărat că nu i-au ieșit lucrurile după voie, a dat drumul urgiilor pământului și el însuși stă în vârful dealului, rîcîie pământul cu copitele, aruncînd la vale pănuși, țărînă și mugește biciuind vînturile, scui-pînd cu ciudă peste lume“ (p. 42—43).

În același scop, de a realiza o atmosferă sumbră, prevestitoare, în paginile descriptive ce preced izbucnirea răscoalei din *Iobagii*, Pavel Dan strecoară cîte o imagine folclorică stridentă : pe valea Urcii sînt niște „ochiuri“ de pădure „unde se îngloadă vitele și sălășluiește dracul“ (p. 72) ; „în înaltul cerului alunecă în rotituri mari două gaițe ; pe o coastă pustie latră cățelul pământului“ (p. 299). Prin imagini folclorice de altă natură, ideea poetică se precizează, pregătindu-l pe cititor să asiste la descleștarea ce urmează : „în ritmul legănat al carului“, Ilie — fecior sărac pe care poate tocmai din pricina aceasta l-a lăsat logodnica „în ajunul ospățului“ — „cîntă de umple valea :

„Cine n-are noroc n-are
Decum naște pînă moare...“

și

„Năcăjit ca mine nu-i
Numai puiul cucului...“

Mai încolo, „între vorbe aspre, croncănit de corbi, lopăit de cînepă și plîns de copil care îngheață, fetele cîntă „despre toamna care despoaie codrul de frunza verde, despre ciocîrlia sortită de Dumnezeu să tot cînte în pustiu..., despre un voinic ce răsare din desișul codrului, ia o fată de mijloc, o urcă pe cal și fuge cu ea în lume..., reaua orînduială a lumii ăsteia, împărțită în bogați și săraci, în stăpîni și slugi, în unguri și români..., despre o dreptate care va veni. Lucrul nu înceta, loveau într-una apa, vorbeau cîteva clipe și iarăși cîntecul se înălța deasupra lacurilor în cerul plumburiu de toamnă tîrzie...“ (pp. 300, 301—302).

Scriitor realist prin excelență, Pavel Dan nu se mulțumește cu schițarea trăsăturilor generale ale personajelor sale, ci le analizează în profunzime, pătrunzînd în psihologia fiecăruia. Dacă în operația aceasta folclorul nu-i putea oferi un model, l-a ajutat totuși, furnizîndu-i o bună parte din elementele de construcție necesare. Astfel, ca să scoată în relief perfidia Ludovichii din nuvela *Poveste țărănească*, scriitorul procedează prin contrast,

¹³ O reală valoare documentară au acele părți din opera literară a lui Pavel Dan în care descrie fenomene și manifestări folclorice, cum este de pildă bocirea mortului (p.71—72), ce cuprinde în sine și elemente de natură muzicală.

punându-și personajul în situația eroului din balada *Inelul și năframa*, pe care o cunoștea și o culesese el însuși. După ce îl batjocorise toată viața, acum la căpățîiul mortului, Ludovica — din bocetul căreia parafrazează — „vrea să rămînă lingă socrul ei drag. Mai bine moare decît să se despartă de el; să-i îngroape în același mormînt (p. 89). Urmărit la tot pasul de suspiciunea răutăcioasă a mamei sale (Ludovica), care-l întreabă la un moment dat unde se duce, Valer îi răspunde ironic, batjocoritor: „Mă duc să aduc apă de unde se bat munții în capete“ (p. 32). Același răspuns zeflemitor îi vine și din partea feciorului lui Triloi. Temîndu-se de complicitatea cuscruului ei și vrînd să afle dacă nu cumva e plecat la oraș pentru întabularea pămîntului ei, întreabă în taină, prin băiatul mai mic, dacă este acasă calul — la ceea ce feciorul îi trimite vorbă că „nu-i acasă. Spune-i că l-am trimis la potcovar să-i pună potcoave de argint“ (p. 35).

În ultimele cazuri citate ironia îndeplinește nu numai o simplă funcție de trăsătură psihologică a personajelor, ci ea constituie și o modalitate eficace de dezvoltare a acțiunii. Iritînd, ironiile acestea sînt de natură s-o pună pe Ludovica pe foc, dînd naștere la noi peripeții. Ingeniozitatea cu care procedează Pavel Dan în alegerea și utilizarea elementului folcloric apare evidentă și din exemplul următor. După ce primise toate asigurările din partea nepotului său, influent la primărie, că Valer nu-i poate lua pămîntul și se întorcea acasă liniștită, aude pe noră-sa cîntînd: „Măi bădiță, ochii tăi / Bine seamănă cu ai mei / Da' cum foc n-or semăna, / Cînd ni-i una ograda, / Și, fîntîna cu apa...“ (p. 50). Versurile acestea se regăsesc întocmai în colecția manuscrisă de poezii populare a lui Pavel Dan. Autorul a omis însă ultimul vers: „Și patul cu perina“, din nevoia de a accentua conflictul. Scriitorul a recurs la acest citat, nu numai pentru a scoate în relief spiritul malițios și batjocoritor al nurorii, ci și pentru motivul că reprezintă un mijloc eficace de înviorare a acțiunii. La auzul cîntecului, Ludovica „se întunecă, supărarea cea grea care i se ridicase de pe suflet pentru cîteva clipe, o cuprinse iar. Privirile i se înceteșară, împietrită și necăjită întră în casă“, unde începe încăierarea (*ibid.*).

Nu intenționăm să discutăm aici toate funcțiile artistice pe care elementul folcloric le îndeplinește în creația lui Pavel Dan; menționăm numai că adeseori îl ajută să dramatizeze magistral acțiunea, să plasticizeze eroi și situații și să creeze izbutite figuri stilistice, mai ales comparații.

Se impune să ne oprim însă în final asupra unora dintre procedeele artistice populare pe care le răsfrînge opera lui. Unul dintre acestea, de cea mai mare însemnătate, care a intrat și în atenția lui Ion Chinezu, constă în viziunea specifică folclorică a satului. La Pavel Dan nu avem de-a face cu o descindere periferică, cu o descoperire a folclorului, în urma unei influențe venite de aiurea. El a crescut de mic în mediul folcloric al satului său, cu care se confunda, și poate fi vorba doar de o reîntoarcere și de o reîntegrare conștientă în folclor, în anii maturizării, după peregrinările lui la oraș. Inspirat de realitatea socială și folclorică a propriului sat, cu care se identifică, nu o privește ca un observator extern, ci chiar din mijlocul ei. El se aseamănă astfel cu creatorii populari autentici, pentru care noțiunea de „univers“ e foarte limitată, în centrul lui situîndu-se însuși satul lor. Con-

dițiile istorice obiective nu sfărâmaseră încă barierele mentalității arhaice. Proaspetele experiențe personale sunau distonant și erau încă absorbite în acest ansamblu de reprezentări. Totul apare și se consumă aici, unde sînt de căutat și explicațiile tuturor faptelor și întâmplărilor (vezi mai ales *Copil schimbat* și *Ursita*).

Cititorul operei lui Pavel Dan e cucerit de la început de realismul ei și totuși elementul fantastic apare la tot pasul, uneori discret ascuns, alteori deschis, viguros. Prezența fantasticului nu e într-adevăr exclusivă și nici gratuită în schițele, nuvelele și povestirile lui Pavel Dan. Bine sudat cu realul, întotdeauna vine să spună ceva: să ne prezinte realist mentalitatea contradictorie a țăranului, să dezvăluie efectele dezastruoase ale bolii și mizeriei, ori ale înapoierii culturale. Chiar atunci cînd e utilizat în scopuri literare, scriitorul știe să-l întrerupeză rațional, să-i dea o justificare. E cazul episodului de început al nuvelei *Iobagii*, în care utilizează motivul de legendă populară religioasă, apocrifă, al călătoriei lui Dumnezeu și Sfîntul Petru pe pămînt. Pornind de aici, imaginează o convorbire între țăranul Filimon și Sfîntul Petru. Motivul folcloric și deci irealul e pus pe seama lui Filimon care, din pricina bățăilor grofului, își pierduse luciditatea gîndirii, și apare ca o manie religioasă, specifică unor boli de nervi. Episodul acesta fantastic nu este întâmplător; el are o funcție bine determinată în cadrul nuvelei, scontînd pe admirabile efecte literare. El constituie pentru Pavel Dan un bun prilej de a introduce pe cititor în problematica operei. Sfîntul Petru e umanizat, în prezentarea lui scriitorul urmînd în general viziunea folclorică. Pentru a reliefa însă cît mai bine ideea tematico-ideologică a operei, autorul exagerează unele trăsături ale acestui personaj. El devine astfel un simbol al bunătății și al dreptății, solul la Dumnezeu al celor săraci și obidiți. Pornind de la o întrebare naivă a lui Filimon, referitoare la vestmintele Sfîntului, acesta răspunde meditativ, cu referiri și aluzii pline de înțeles: „Haina tot haină rămîne, oricum ai croi-o. Suflet n-are. Și sufletul e totul. Dacă l-ai pierdut, te poți îmbrăca în haine de aur și umbla în fiacăr cu patru cai. Degeaba. Vezi că așa face groful din Țigăreni. Și-a pierdut sufletul omorînd oameni, iar acum face biserici și umblă cu fiacărul ziua și noaptea, de crezi că e craiul. La ce-i folosește?” (p. 290).

Ideea socială stăruie și se adîncește în continuare. Aflînd că sfîntul vine cîteodată pe pămînt, Filimon se grăbește să-l îndemne să privească și spre satul său. Sfîntul răspunde semnificativ: „Ne uităm în toate părțile unde sînt năcazuri și suferințe. La voi sînt atîtea”.

— Ne omoară cu muncile, cu corvezile — intervine prompt interlocutorul. Ne bat și nu ne dau de mîncare. Lucrăm și în ziua de Crăciun. N-au nici milă, nici suflet. Sîntem goi și desculți și vine iarna... — la ceea ce sfîntul răspunde profetic: „Nu, dar se va face azi, mîne” (p. 291—292). Rezervele și scepticismul pe care le manifestă în continuare Filimon și pe care le susține cu atîta tărie încît îl obligă chiar pe Sfîntul Petru să le recunoască, conțin în sinea lor o dureroasă experiență de viață socială: „Dar ce pot eu face? — spune Petru — Arăt celui Preaînalt necazurile și îi zic: „Asta trebuie schimbată, Doamne, că nu mai merge așa.” Iar el zice: „Voi da poruncă”. Apoi își uită, și lucrurile rămîn tot ca mai înainte...” (p. 293). Crîmpeii acestor, cu implicații sociale atît de realiste, nu e altceva decît o

paralelă mai dezvoltată a expresiei populare „Ne-a uitat Dumnezeu“, după cum portretul Sfântului Petru, ce umbla tăcut, gânditor și amărît, nu e altceva decât o paralelă a versurilor populare: „De amarul vieții mele / Și lui Dumnezeu i-e jele“.

Prin intermediul aceluiași episod fantastic, imaginar, Pavel Dan îl introduce pe cititor în conflictul revoluționar al nuvelei sale: „Acum cu iobăgia s-a isprăvit. S-a săturat și dînsul [Dumnezeu]. N-are nici un pic de hodină din pricina asta. Tot cerul e plin de rugări. Cînd pune piciorul pe pămînt, hop, îndată și dă peste vreo netrebnicie de a domnilor...“ (*ibid.*). Alegoria construită cu ajutorul imaginii biblice ne aduce aminte de *Cîntarea României* a lui Alecu Russo: „Că va porunci Domnul și se vor scula noroadele pămîntului asupra lor [a domnilor]. Capul le va sta unde le stau picioarele, iar din casele cele mîndre nu va mai rămîne nici piatră pe piatră. Pămîntul de sub ele va fi întors și va arde de trei coți. Sîngele va ajunge pînă la foalele calului“ (*ibid.*).

Fantasticul nu este prin urmare altceva decât o modalitate artistică de pătrundere în real, și lucrul acesta cunoaște o largă aplicare în opera talentatului scriitor transilvănean. „Aceste două planuri: al realului și al fantasticului — spune un comentator — nu se suprapun ca două straturi separate, ci se întrepătrund și se luminează reciproc, ca în mintea țaranului de altfel și în această osmosă a lor stă noutatea cea mare și adevărul poetic al artei lui Pavel Dan“¹⁴.

Îmbinarea și dozarea celor două elemente în propria creație a lui Pavel Dan nu e numai o problemă de artă, ci și de cunoaștere adîncă a însăși psihologiei țaranului de pe Cîmpie din acea epocă, în a cărei minte plină de contradicții apele fantasticului și realului nu se despărțiseră încă. Mentalitatea aceasta se oglindește cu claritate în forma în care circulă în popor cele două specii clasice ale prozei populare: basmul și povestea, prima avînd o desfășurare fantastică, imaginară, iar cealaltă păstrîndu-se aproape de realitatea din care a crescut. De regulă, în producțiile aparținătoare lor, elementele de gen se întrepătrund uneori în așa măsură încît ridică greutăți de clasificare; numai în mod cu totul excepțional basmul și povestea trăiesc în forme pure. Povestirile lui Pavel Dan poartă deci semnul realității folclorice și sub acest aspect.

În legătură cu procedeele artistice de proveniență folclorică în creația literară a lui Pavel Dan trebuie să fie menționat modul în care concepe și utilizează natura. În general, în schițele, nuvelele și povestirile sale aceasta ocupă un spațiu mai întins decât în proza populară, ceea ce corespunde nevoii autorului de a adînci mai mult analiza psihologică a personajelor. Paralelismul dintre natură și viața interioară a omului ne apare aci mai puternic pus în lumină. Asemănarea se poate urmări însă pe un alt plan, acela al felului în care e reprezentată natura. În vreme ce în literatura cultă ea are cele mai adeseori un caracter oarecum decorativ, în folclor își păstrează într-o măsură incomparabil mai mare înțelesul primitiv, animistic. Trecînd în literatura cultă, animismul își pierde de obicei sensul originar. La Pavel Dan lucrurile

¹⁴ Ion Chinezu, Introducere la *Urcan bătrînul*, nuvele, București, Fundația pentru literatură și artă, 1938, p. XXII.

stau simțitor diferit, tocmai datorită faptului că nu se îndepărtează de stadiul folcloric : „Ceea ce vrea să redea scriitorul e duhul naturii, viața ei ascunsă, semnificațiile ei tainice”¹⁵. Astfel furtuna e văzută ca o mînie a diavolului „ce stă în vîrfurile dealului, rîcîie pămîntul cu copitele, aruncînd la vale pănuși, țărînă și mugește biciuind vînturile, scuipînd în ciudă peste lume...” (p. 42—43) ; norii apar ca niște monștri ce se metamorfozează în mișcare, ca în lumea basmelor (*ibid.*) ; „miază noapte” e închipuit și el ca un monstru „sălbatec”, cu „gura sîngerie” (*ibid.*) ; corpurile cerești capătă atribute ale vietăților din lumea pămînteană, luna „se piti în vîrfurile unei stînci”, apoi „deodată... o zbughi de după munte și o văd sărînd de pe stîncă pe stîncă, luînd-o la goană printre brazi” (p. 204—205) ; umbrele brazilor sînt „ca niște ghiare cumplite” și amenințătoare (p. 202) ; apa din fîntîna în care s-a înecat Toader din *Priveghiul* „se uita la oamenii de afară cu ochi dușmănoși de hoată bătrînă”, zicîndu-le parcă : „ce căutați la mine ? N-am furat nimic !” (p. 105). Pe calea aceasta povestirea lui Pavel Dan capătă o veritabilă coloratură folclorică, iar viața interioară a personajelor adîncime și plasticitate.

Influența folclorului în opera talentatului scriitor ardelean ar putea fi urmărită în continuare sub aspectul ei stilistic, de la tonul și ritmul povestirii, pînă la amănuntul verbal. Cu aceasta am depăși însă limitele unei cercetări de istorie literară și folclor. Ea va trebui luată în considerare într-un studiu special, consacrat stilului operei lui Pavel Dan.

¹⁵ *Ibidem*, p. XXII—XXIII.

INCURSIUNE ÎN ESTETICA ARGHEZIANĂ *

AL. BOJIN

Cu o activitate literară prodigioasă, cu o excepțional de profundă și îndelungată experiență scriitoricească, Tudor Arghezi, prin articole de orientare literară, prin tablete ori poezii, care de obicei stau în fruntea ciclurilor sale de versuri, și-a mărturisit, în dese rânduri, opiniile despre artă, despre munca scriitorului, despre cele mai variate probleme literare. Presărate în presa vremii, începînd din anul 1904 și pînă azi, ele definesc poziția scriitorului față de diferite probleme de artă literară, de mișcări literare. Au rămas de la Arghezi, pînă astăzi, documente deosebit de prețioase, pentru cunoașterea nu numai a concepției sale despre artă, dar totodată și pentru înțelegerea scrisului său, pentru descifrarea tainelor procesului său creator. A manifestat, întotdeauna, teoretic și practic, un adevărat cult pentru munca scriitorului, pentru creația literară, care, după cum mărturisește adeseori, cere muncă îndelungată, pasiune, răbdare și, bineînțeles, mai presus de toate, talent. A abordat, încă din perioada primelor sale afirmări în domeniul literaturii, probleme legate de destinul versului în viitor, de rimă și ritm, de diverse aspecte ale stilului, concentrîndu-și atenția, în bună parte, asupra cuvîntului, materialul brut pe care-l folosește scriitorul, spunîndu-și deseori părerea asupra modului cum trebuie utilizate cuvintele în creație, asupra rolului lor în acest proces. Acordînd un interes atît de viu expresiei, forței magice a verbului, unii contemporani, fără să înțeleagă îndeajuns semnificația creativității argheziene, l-au acuzat de formalism, de mistică verbală. Un critic literar făcea următoarea remarcă: „Impresia că poezia argheziană este rezultatul unei mari, nesecate invenții verbale au răspîndit-o, deopotrivă, admiratorii și detractorii scriitorului”. „Atitudinea celor din urmă se explică mai simplu: răsturnînd formele obișnuite de prozodie și limbaj, d. Tudor Arghezi era firesc să displacă, de la început pînă la sfîrșit, conformiștilor. Revoluția sa lexicală aducea cu sine și o revoluție în simțire, după un mare și unanim recunoscut poet ca Eminescu”¹. Cunoașterea trăsăturilor majore ale concepției sale despre literatură, despre poezie îndeosebi, relevarea lor facilitează investigațiile în poezia argheziană, pentru punerea în lumină a principalelor valori artistice ale versurilor lui.

* Capitol dintr-o lucrare, în care sînt prezentate fenomene de limbă și stil caracteristice liricii argheziene.

¹ Pompiliu Constantinescu, *Eseuri critice*, Casa Școalelor, 1947.

În 1896, cînd debutează la „Liga ortodoxă” a lui Al. Macedonski, T. Arghezi nu publică decît versuri. O singură notă, semnată Ion N. Theodorescu, în nr. 5 din 25 iulie 1896, intitulată *Din ziua de azi*, prima lucrare publicată de el, conține cîteva reflexii asupra destinului literaturii în publicul contemporan. În 1904, însă, la vîrsta de 24 de ani, cînd poetul reapare în presă, publică la „Linia dreaptă”, în afara *Agatelor negre* și a unor articole cu caracter cultural, un întins articol, în două numere, intitulat *Vers și poezie*, în care își formulează principalele convingeri literare, dintre care unele au fost reluate și subliniate mai tîrziu. Cum îl arată și titlul, articolul este consacrat poeziei și versului, elementelor principale de prozodie. Publicarea lui este prilejuită de apariția anterioară a unei suite de articole sub semnătura lui G. Panu².

Una din chestiunile esențiale pe care le discută Arghezi în articolul său privește destinul versului, apariția și valoarea versului liber în literatură. El reia unele afirmații ale lui Gh. Panu, pe care le înlătură printr-o argumentare strînsă, logică. E util să amintim, însă, că problema versului liber nu se punea acum întîia oară și nu numai la noi. Este adevărat că, cu decenii în urmă, Gr. H. Grădina publicase un articol, *Versificația română*, în „Albina Pindului”, nr. 1, din 15 iunie, 1869, în care preconiza ideea că, în viitor, versul va dispărea, „poezia va rămînea și va străluci în toată splendoarea”, dar „versul va pieri și cu el va pieri și muzica exprimării”. Totuși, abia în anul 1880 se semnalează, prin peruvianul Della Rocca da Vergalo, prima încercare de teoretizare a versului liber, a reformei versului. Dar, cel care a pus în discuție mai amplu și științific, după un sistem propriu de argumentare, destinul versului a fost J. M. Guyau, în anul 1884, în studiul *L'Esthétique du vers moderne* (publicat în „Revue Philosophique de la France”, XVII, 1884). Din acest studiu se informează Gh. Panu și-i popularizează ideile în presa noastră prin suita de articole din „Ziua”, 1896, sintetizate apoi în decembrie 1903, în „Epigonii” lui Sp. Presin din Iași. Gh. Panu pornește de la problema fundamentală pe care și-o pune: „Oare felul de poezie în favoare la cei ce se dau la versificație fi-va și în viitor ceea ce este astăzi? Nădăjduiesc că nu. Notați că nu am pus întrebarea dacă poezia va exista și în veacurile viitoare. Poezia va exista cît va exista omenirea, cît creierul va cugeta și inima va simți. Mă întrebam numai dacă poezia se va servi și în viitor tot de vers, ca de cel mai potrivit instrument poetic și dacă poezia, independent de versificație, va fi de natura și de felul aceluia care ni se dă astăzi, ca atare, în cele mai multe cazuri. Încă o dată, nădăjduiesc că nu...” Argumentînd după sistemul lui

² Panu Gh., *Cronica literară*, în „Ziua”, an. I, nr. 1, joi 11 ianuarie, 1896, p. 1—2; *Cronica literară*, în „Ziua”, an. I, nr. 13, joi 25 ianuarie, 1896, p. 1—2; *Apărătorii versului*, în „Ziua”, an. I, nr. 18, 1 februarie 1896, p. 1—2; *Poezia și versul*, în „Ziua”, an. I, nr. 22, joi 8 februarie, 1896, p. 1—2; *Viitorul versului*, în „Ziua”, an. I, nr. 29, joi 15 februarie 1896, p. 1—2; *Viitorul versului*, în „Epigonii”, an. I, nr. 2, 15 decembrie 1903, p. 21—25. Acest articol este o sinteză a celor publicate cu 7 ani în urmă în ziarul „Ziua”. De la acest articol a pornit T. Arghezi în redactarea celui publicat în „Linia dreaptă”, intitulat *Vers și poezie*. Nota care îi precede articolul se referă la articolul lui Panu din „Epigonii”. Menționează și o suită de articole ale lui Panu publicate în ziarul „Săptămîna”. Acolo nu se află, însă, nici un articol scris de G. Panu pe această temă.

J. M. Guyau, că versul se menține în viitor și apoi că dispariția versului, a rimei este inevitabilă, printre altele Gh. Panu susține : „Cît timp omul va gîndi vedeți că zic va gîndi, și nu adaug numaidecît simți, va exista poezia. Pentru că ea nu este decît o față a minții omenesti, o manieră de a privi lucrurile, de a exprima gîndirea, de a îmbrăca simțirea !!“ ... „Poezia nu are nevoie de calup special de cuvinte măsurate și rimate la capăt. Poet este orice om, care, vorbind de un subiect oarecare, îl privește sub o impulsie estetică și-și exprimă o gîndire care își descoperă un punct de vedere deosebit și emoțional“... „Iată, deci, că poezia este eternă“... „Este o copilărie însă a susține că de vreme ce poezia este eternă și versul este etern“... Pornind de la această afirmație a lui Panu, T. Arghezi îi obiectează : „Cuvîntul însuși e o măsură și foarte des vizibil turnat în calîpul special senzațiunii ce-l provoacă pe cît cu putință, de exemplu : surd, brut, bolborosire, gîngav, turbure, vijelie, trîncănire, urme, plesnește, clar etc. Acolo unde nu-i mai este cu putință să reproducă și să cuprindă, îl ajută versificația“. În momentul publicării acestui articol, T. Arghezi este partizanul versului ca atare, fără însă să lămurească dacă susține versul regulat sau versul liber. Lucrul devine cu atît mai semnificativ, cu cît, practic, în procesul creației, poetul recurge la amîndouă. *Agatele negre*, publicate în același timp, ilustrează dualitatea atitudinii scriitorului. Susținînd, teoretic, totuși, versurile clasice, el se pronunță pentru „poezia corsetată“, iar „dacă versul — declară poetul — nu mai mulțumește ca în trecut, vina nu e a lui, ci a literaților care nu mai au „meșteri“ capabili de muncă, ucenicie serioasă, răbdare“. Mergînd pe linia unor precizări categorice și, în fond, făcînd o profesiune de credință parnasiană, susține că „Versul e cristalizarea geometrică a poeziei“... „proza... e mai umană ca poezia care, ca orice divinitate, iubește forma de ghiață a laturilor corecte“. Vorbește de „liniile exacte“, de „limba matematică a versului“, de rima „care face dialectica lcidă și ornează spiralele“. Este, însă, necesar de adăugat că „dialectica lcidă“, de care pomenește poetul și pe care ar produce-o rima, denotă, totuși, sensul unei muzicalități, al unei fluente care conține deja ideea unei depășiri a versificației parnasiene. Deși se afișează ca susținător al versului clasic, el apără totuși un vers mai evoluat, „lucid“, muzical, un vers intern, căci, după cum afirmă poetul, artei nu i se pot impune „itinerarii“, condiția ei fiind „independența și nesocotirea legislațiunii“.

Articolul program de la „Linia dreaptă“, dînd răspuns ideilor popularizate la noi de Gh. Panu, conchide, în problema fundamentală în discuție : „Versul, acest convențional al poeziei e atît de strașnic înfrățit Poeziei — încît rima ei i-a devenit proprietate. Cei ce scriu proză și nu pot alcătuit versuri sau nu le pricep graiul, le decretează nule“... „Cîtă vreme vor exista forțe poetice, versul va fi menținut ; dacă se vor pierde, înseamnă că poezia pură s-a pierdut ca multe din ce a fost pe vremuri nobil și fără prihană. Poezia unui vers adînc nu va putea niciodată fi înlocuită cu poezia frazei. Proza își are frumusețile ei aparte“. „Metalul care merge minunat poeziei e versul“, „Poezia și versul se întrucombinează ca fierul cu focul. Dacă versul nu mai mulțumește, pricina își are scaun în faptul că poezii, în mare parte, au ajuns acrobați vulgari, saltimbaci de viață publică sau înjugați la doctrine pe care le debitează în manuale versificate, impunînd itinerare

Artei“... „Nu versul e defectuos, meşterii cari să-l facă broşă de sinteze sentimentale lipsesc, ceea ce nu e tot una. E stupidă o idee pentru că-i lipsesc ambasadorii ? De fel“.

Semnificativă pentru momentul cînd apare *Vers şi poezie* ni se pare poziţia poetului faţă de simbolism. Repudiind instrumentalismul, preconizat de Macedonski, utilizat şi de Ion Theo în versurile de la „Liga ortodoxă“, Arghezi ia apărarea poezilor decadente, simbolismului. „E un păcat ireversibil — declară Arghezi — de a se arunca această acuzaţiune cîtorva poeţi francezi, batjocoriţi : decadenţi. Sau : simboलिști“. „Se dau acestor expresiuni, în ţara noastră, înţelesuri complet lipsite de sens : cîţi oameni nu sînt urîţi numai pentru faptul că, întrebuiţînd prosteşte cîte un fleac de vorbă moştenită, devenită obsesiune, aţîţă, fac grupe, împerechieri vrăjmaşe, numai păgubitoare. Decadenţa e un termen istoric pînă la o probă contrarie ; concepţiunea simbolică e veche cît şi gîndirea ; simbolul există de cînd cu omul ; e-n natura celui ce exprimă să simbolizeze“... „Decadenţa în artă e ceva născocit de vrăjmaşii unor aducători de libertate — nu numai de talent — în poetica franceză ; li s-a părut lor că numaidecît este decadent dacă sări peste ceva ce-ţi pare vechi şi stricat şi dacă-n loc de 15 vezi 25 de cocori într-o zare sau 10“ — Poetul, însă, îi ironizează pe cei ce şi-au zis „decadenţi“ sau „simboलिști instrumentiști“ de la noi, care sînt „oameni nesimbolici, lipsiţi natural de facultatea sintactică a simbolului, fabricară echivocuri sonore şi greţuri poetice bogate“, „sentimente ca pîsla“. „«Noua şcoală» franceză, de cîte ori i-a venit ei chef, a rîs în hohote la Chat Noir de s-a auzit la Bucureşti. În Bucureşti, cum toate sunetele pătrund strîmb şi indecent, astfel că glumele ocazionale din Paris au luat aci, în capul cîtorva încăpăţînaţi să facă şcoală, proporţiile unei vaste concepţiuni, bazate pe număr şi pe izmenitură“. Se pare că poetului, în 1904, nu-i era prea clară noţiunea de simbolism, de decadent, identificîndu-le cu elementele noi, moderne în artă. La fel cum Verlaine, altădată, respinsese termenul de simbolism, în sensul lui degradat, T. Arghezi respinge termenul, dar acceptă esenţa noţiunii, pe care însă o reduce, în genere, la simbol. Oricum, causticitatea cu care-l repudiază pe Macedonski şi şcoala lui este evidentă, precum şi instrumentalismul lui René Ghil, practicat de şeful ceneclului de la „Literatorul“. Tendinţele de delimitare ale poetului faţă de curentele literare, de unele direcţii literare ale timpului, încep să se configureze încă de pe acum.

În afara unor cronici teatrale la „Viaţa românească“, a unor pamflete şi poezii cu caracter de profesiune de credinţă, publicate înainte de primul război mondial, T. Arghezi dă publicităţii alte mărturii care vin în sprijinul conturării orientării sale literare. Ne referim, îndeosebi, la anul 1922, cînd i se încredinţează conducerea revistei „Cugetul românesc“. În polemica cu N. Iorga, poetul semnează articolul *Literatura nouă*³, respingînd acuzaţiile ce se aduc, în numele tradiţiei literare, literaturii noi.

Explicînd apariţia literaturii noi, Arghezi afirmă : „Noul acestei poezii a fost determinat de învechirea clişeelelor anterioare, trase în mii de exemplare şi neprimenite la timp : nimic nu se ştie primeni la timp ; într-altfel

³ Tudor Arghezi, *Literatura nouă*, în „Cugetul românesc“, nr. 4, mai 1922, p. 321—326.

nu s-ar putea învechi nimic“. „Că se află ceva nou în toată poezia timpului de față, în cărți, în teatru, pretutindeni, este, într-adevăr, adevărat. Și acesta e mare, considerabil — nu vreau să exagerez nimic — căci el nu e numai un nou de clișee, ci e și un nou interior, un simbul nou, așa zice un stil nou. Limba românească începe să aibă piezișuri, măsuri și transparențe și o manufacturare nouă“. Referindu-se la limba folosită de scriitori în literatură, problemă pe care o va aborda în mod constant în viitor, T. Arghezi se declară partizanul folosirii limbii solicitate de gândurile proprii ale autorului, proclamând adecvarea totală a limbii la obiect, la sentimentele și ideile scriitorului. În acest sens, la dispoziția scriitorului stă câmpul întins, nemărginit al limbii poporului, și nu doar un mănunchi de cuvinte alese, care ar putea fi considerate proprii literaturii. În acest registru întins al limbii, arhaisme, neologisme își au bineînțeles justificarea, în măsura în care sînt utile pentru făurirea imaginilor cît mai plastice. Cu verva-i excepțională, cu forța inegalabilă a polemistului temut în epocă, T. Arghezi își susține în continuare punctul de vedere: „Dacă cu cinci mii de cuvinte unul nu-i în stare nici să bîlbîie, iar altul știe să exprime simțiri neobișnuite și să cîrmuiască în interiorul lor rigid acest ultim rezultat, departe de a constitui o vinovăție, este pentru limba ce le cuprinde o înavuțire, o creștere, o complicare“.

„Nu-i așa că fiecare își alege cuvintele lui proprii din limbă, ca planetele care își iau individual, pentru dezvoltarea particularităților, numai cît le trebuiește din pămînt și lumină? Natura se vedește mai complexă și mai inteligentă decît critica literară: pe un metru pătrat de pămînt mama Safta cultivă zece plante cu mirosul tare, absolut distinct, măghiranul, busuiocul, calomfirul, cimbrul, mărarul, isma, melisa, leușteanul, usturoiul și levănțica — și mai încăp în metrul pătrat alte douăzeci de parfume deosebite, toate hrănite exclusiv din același gunoi“. „Într-o limbă sînt mai multe soiuri de limbi și din momentul în care se face despărțirea limbilor e vorba de suflet, de individ, de capacități înăscute: aci critica literară umblă în întuneric și trebuie să se resemneze, nu mai interpretează: primește sau refuză. Dar refuză pentru că e nou — și atunci nu mai e vinovat obiectul, ci contemplatorul“. Scrutînd aspectul general al limbii literaturii noi, atît de viu discutată de criticii contemporani, T. Arghezi conchide: „Cred că este ca și dovedit că noutatea limbii nu are nou decît aspectul nou al acelorași cuvinte, puse să comunice unele cu altele și să se împrumute între ele, așa încît un critic superficial nu le mai recunoaște. Evident că, în această circulație a torentelor subterane ale limbii prin sedimentele vechi ale vorbelor, este nevoie și de puțin meșteșug“... „E nouă în poezia nouă atitudinea, concentrarea, părăsirea subiectului din tactica veche, care se naște ca o artificio, descrie o curbă luminoasă și se stinge. Pînă într-un timp toate povestirile începeau cu a fost odată și toate rugăciunile se terminau cu Acum și pururea... Amin. Poetii au observat că rugăciunea se mai poate exprima și altfel. Pînă într-un timp orice bucată literară era obligată să cuprindă un episod: literatura faptelor diverse și a invențiilor istorice, de la roman la teatru. Poetii au observat că din opera poetică poate să fie sustrasă o parte care să fie mai caracteristic poetică și, din evoluție în evoluție, ei au ajuns la exploatarea supraconcentrată a sensibilității: fabula a fost din ce în ce

mai abandonată și înlocuită cu exploatarea imaginilor, cu intensificarea sentimentului : și grad cu grad, poezii au parvenit la o stare de vaporozitate a ideii, care le permite să părăsească metrica și însăși rima⁴. În acest articol, în toial unor discuții pe tema luptei dintre nou și vechi în literatură, între tradiție și inovație, Tudor Arghezi își fixează poziția, reluând unele idei din *Ŭers și poezie*, din anul 1904, și aducând altele noi, în lumina cărora deslușim orientarea sa estetică, precum și multe din trăsăturile caracteristice ale tehnicii sale scriitoricești, ale procesului său creator. Tudor Arghezi este apărătorul noului în literatură, al noului altoit pe trunchiul sănătos al tradiției, al noului nu numai în formă, ci și în simțire, și totodată adversarul neînduplecat al inovatorilor fără talent, care adoptă formule literare noi, lipsite de consistență. Articolul stabilește coordonatele majore ale concepției artistice argheziene, ale crezului său literar în perioada respectivă. Semnificativ este faptul că poetul pledează pentru un stil concentrat, supraconcentrat chiar al sensibilității scriitorului, pentru folosirea unei limbi proprii autorului, aleasă de el ca veșmînt total corespunzător gîndurilor și simțirilor personale. Militează pentru literatura nouă, de calitate, împotriva atîtor adversități generate de idei tradiționalist-conservatoare, ce frînau procesul de dezvoltare a limbii noastre literare, a literaturii însăși.

Crezul artistic arghezian dobîndește noi lumini prin mărturiile atît de importante pe care le face în articolul *Cum se scrie românește*⁴ și în care condamnă, în parte pe nedrept, pentru considerente de stil, romanul *Ion* de Liviu Rebreanu, afirmînd : „Un artist se spînzură și nu dă la tipar asemenea rezultate. Demnitatea literară îți impune un rol activ în spectacol, o atitudine în cuvinte, o frîntură de imagini, o iuțire și o observare lapidară, un ritm — o mie și una de sarcini, pe care trebuie neapărat să le răstoarne scriitorul“... „Ceva să umble prin fundul cuvintelor, să le reînsuflească, să le croiască un destin, să le stăpînească și să le comande. Limba nu poate să fie o magazie și un depou de unelte sterpe ca dicționarul, decît în cărțile proaste“. Tăranii lui Rebreanu sînt, după cum susține poetul Arghezi, „niște mortăciuni“. ...„Tăranul, el, are o limbă ; poporul românesc are o literatură, a lui, orală, de-o exemplară frumusețe. Dacă scriitorii români nu pot să scrie mai bine decît vorbește și cugetă săteanul, literatura lor e cu totul de prisos. Să le cerem mai puțin ; să se așeze măcar la nivelul artistic la care stau cîntecele, basmele, țoalele și urcioarele lui“.

Dar considerațiile lui Tudor Arghezi nu sînt numai de natură lexicală ori stilistică asupra romanului *Ion* de L. Rebreanu, cum pare la prima vedere și cum au prezentat lucrurile și unii comentatori din trecut ai poetului. Unele observații ating fondul problemei, contactul cu realitatea din care se inspiră un scriitor și din care trebuie să selecteze faptele cele mai semnificative, să le filtreze prin conștiința sa proprie, să le prezinte în ceea ce au esențial, concentrat în operele literare. Modul de a pune problema îl situează pe Tudor Arghezi nu în rîndurile unor scriitori formalisti — cum procedau unii critici din trecut, — ci pe pozițiile celui mai autentic realism în artă. Pe Rebreanu îl acuză că ar fi copiat fără discernămint rea-

⁴ Tudor Arghezi, *Cum se scrie românește*, în „Cugetul românesc“, nr. 1, februarie, 1922, p. 99—104.

litatea faptică și lingvistică. Practic, Arghezi n-a sesizat, la data aceea, întreaga semnificație a romanului, el fiind un poet și cerînd și prozatorilor să recurgă la mijloacele artistice specifice lirismului pur. În același articol, continuă: „Dacă literatura s-ar numi numai actul de a aglutina privescitori și personaje și de a le pune într-o carte, literatura ar fi numaidecît dedesubtul realității, pe care copistul și anecdotistul le adună în sac, private de viața lor. Și aici încep, ni se pare, și vocația, și talentul, și arta. Să substituim vieții materialelor în libertate o viață esențială, concentrată, compatibilă cu constrîngerea și disciplina artei. În dozajul acestei vieți, în felul cum o dozează, în abilitățile, violențele și farmecele pe care le pune în joc se vede artistul și în raport cu această singură muncă de zămislire, care n-ar fi nici numaidecît muncă și ar fi mai mult inspirație subită, se cunoaște artistul”... Problema mai fusese abordată teoretic de Arghezi cu ani în urmă. În anul 1912, recenzînd piesa *Hagi Tudose* de B. Delavrancea, fusese profund indignat de caracterul ei „naturalist”, de faptul că dramaturgul făcuse „o scriere de trivialitate”. Se adresase realității neînmarmat pentru trierea faptelor, pentru stilizarea lor. Orientarea realistă a lui T. Arghezi este evidentă. Vorbînd de piesa *Hagi Tudose*, ne îndreptățează: „Arta a fost murdărită, limba batjocorită, și publicul siluit”... „Dl. Delavrancea ar putea obiecta realismul. Ne-ar putea spune că cinismul d-sale este scos din viață, că scenele și limba vorbită sînt observate „sur le vif”. Dacă ar fi numai atîta, copie și stenografie, realismul n-ar fi putut nicicînd întemeia o școală literară și n-ar fi pretins la literatură, n-ar fi însemnat nimic. Realismul e o inspirație — afirmă scriitorul în continuare. Ceea ce face tot prețul e tocmai transparența lui neîncetată, sînt figurile, vizibile cu mintea, pe care gîndirea le descrie în interiorul lui, strict geometrizat. A face realism ca Dl. Delavrancea în teatru este a lua osul de elefant și a-l pune coadă direct la lama din care vrei să scoți un cuțit — sau elefantul întreg. Natura dă materia: omul o stilizează. Toată lumea știe că sfecla e dulce, nimănui nu i-ar veni să arunce în ceașca lui cu ceai o sfeclă, decît d-lui Delavrancea. Trebuie extras zahărul, și extragerea e penibilă și lentă: un sac la o cultură întregă. Ce distilare cerebrală e aceea în care lucrurile trec de-a dreptul în mîna împrejurării? Funcția creierului este să concentreze, să extragă: aci e toată arta, toată știința, toată filozofia”⁵. Comparațiile cu fapte de viață, comentariile atît de logice ilustrează cu pregnanță intuirea de către poet a esenței procesului de creație a artei realiste. Numai atît dacă ar fi scris Arghezi despre această problemă fundamentală de artă și ar fi suficient de convingător pentru ilustrarea viziunii realiste a fenomenului artistic de care dă dovadă poetul. Dar Arghezi își continuă pledoaria, în același articol despre Delavrancea pentru arta realistă: „Și cu cît te cobori în realism, cu atît efortul e mai greu, cu atît e nevoie de forțe cerebrale mai mari, ca să ridici noroiul pînă la gîndire, el rămînînd ce este, noroi, și gîndirea rămînînd gîndire”... „Operația de a scoate perle pe acolo unde vulgul nu vede decît muscărie este dumnezească. Totul e sacru în minile artistului și acesta știe să-și

⁵ Tudor Arghezi, *Teatrul Național. Hagi Tudose de B. Delavrancea*, în „Viața românească”, an. VII, nr. 11—12, noiembrie—decembrie 1912, p. 363—368.

dozeze materia“. Mărturii similare în susținerea artei realiste, rezultat al unei „coborîri“ în real și al extragerii „perlelor“ printr-o muncă „sacră“, „dumnezească“ a artistului, va face adeseori, în viitor, T. Arghezi. Filtrarea și concentrarea faptelor, susținută permanent de poet, constituie ideea fundamentală a esteticii argheziene. Și mai târziu va declara : „Faptele trebuie strînse pînă la schemă și prezentate fără sentimentalism de nici un fel și fără principii, oricît de avantajoase ar fi ele. Un fapt e vorbitor prin sine mai clar decît adăugîndu-i-se limba redacției“⁶. Pe calea aceasta a restrîngerii datelor la maximum, poetul realizează concentrări și străluciri de diamant.

În articolele publicate în „Cugetul românesc“ în 1922, poetul pune din nou problema simbolismului, abordată teoretic în anul 1904, cînd apăra nu atît simbolismul, cît concepția despre simbol. În esență, repetăm, poetul ia în derîdere nu mișcarea ca atare, curentul, asupra căruia, mai târziu, va face unele aprecieri favorabile, cît tendința de a imita curentul simbolist, care domina în poezia franceză după anul 1880, îndepărtîndu-se astfel de adepții lui Macedonski, formați la școala „Liberatorului“. În această ordine de idei, menționăm poziția lui T. Arghezi și în anul 1914, cînd, actualizînd problema, scria : „Drept este că noi n-am priceput — grație, desigur, unei tare speciale — cum poate cineva să fie simbolist“... „Ni s-a părut că prima condiție pe care trebuie să o respecte un tînăr simbolist este să citească franțuzește și să nu aibă de limba franceză habar“, căci „ca să fie simbolist“, ajung „cîteva marchize, cîteva trene lungi, castele și cavaleri ; un volum galben purtat în buzunar : o masivă doză de neseriozitate“⁷. Persiflarea unor manieriști, cum e în cazul de față, mai degrabă a tendințelor de imitație, moderniste, nu-l determină pe Arghezi să respingă principiile curentului ca atare. Poziția lui față de simbolism devine clară tot în anul 1922, în articolul *Romantica industrială*⁸. Comentariile pornesc de la însușirile versului liber, de altfel abordat și în anul 1904, de la ponderea artistică în vers a rimei, a ritmului, a armoniei interioare. Remarcînd că, în versul tradițional, elementul armonic principal era rima, subapreciîndu-se valoarea artistică a ritmului, Tudor Arghezi constată că cei care scriu versuri libere, „emancipîndu-se de tirania rimei, pun pe primul plan armonia ritmică, muzicalitatea versului, așa cum rezultă din fiecare cuvînt asociat cu altul“⁹. Aceste reușite le pune pe seama simboliștilor, care au acordat o mare atenție și altei părți a felului în care sînt asociate cuvintele, „anume valoarea sugestivă a fiecăruia din ele, alături cu celelalte... nu mai încap înăuntru că versificația simbolistă este în progres față de cea de mai înainte“... „Și dacă versificația tradițională — cum am spus altă-

⁶ Tudor Arghezi, *Un stil de literatură*, în „Lumea“, an. I, nr. 4, 23 noiembrie, 1924, p. 11.

⁷ Tudor Arghezi, *Cu mine însumi, de I. Minulescu* (recenzie), în „Seara“, nr. 1447, 27 ianuarie, 1914.

⁸ Tudor Arghezi, *Romantica industrială*, în „Cugetul românesc“, nr. 2, martie 1922, p. 113, 114.

⁹ *Ibidem*.

dată, nu susținea înlăturarea ei — a primit pe ici pe colo câteva îndreptări, pe lângă cele aduse de parnasieni, acestea se datoresc influenței simbolismului”. Poetul încearcă să dea o justificare necesității obiective a apariției și existenței simbolismului în literatura noastră, afirmând: „În locul strălucirii false, unei armonii superficiale, cu care ne deprinsese romantismul și de care nu ne-am desfăcut deplin, simbolismul ne dă și în partea expresivă, ca și în cea sufletească, o armonie adevărată, temeinică și de o bogăție care nu înșală. Și cine poate folosi mai mult din o asemenea îmbinare decât tocmai noi care așteptăm încă limba literară bine întemeiată în toate direcțiunile? În dezvoltarea estetică de azi a limbii române, simbolismul apare ca o necesitate și cei care vor veni mai târziu o vor recunoaște — cum le vor da dreptate puținilor care au apărut-o”. E întemeiată remarca de odinioară a lui Lovinescu cu privire la „insuficiența” din punct de vedere simbolist a doctrinei argheziene. Totuși, din cele câteva luări de poziție din partea poetului, cu toate delimitările și neînțelegerile pînă la un moment a esenței simbolismului, bazîndu-ne și pe faptul că, în unele din poeziile sale, elementele simboliste sînt existente în mod evident (*Agate negre, Litanii, Dedicatii* etc.) se poate conchide că, în ciuda unor afirmații din unele studii monografice mai recente, Arghezi a fost aproape de principiile simbolismului, stînd uneori sub influența incontestabilă a acestor orientări în procesul de creație. D. Micu remarcă judicios în studiul său despre Arghezi că „fluiditatea unor versuri”, prezența unor neologisme adeseori stridente, „tendințe” spre abstracțiune, spre dizolvarea lumii reale, „atmosfera” sînt de natură simbolistă. Aceasta, însă, e necesar să subliniem, n-a atins niciodată substanța inspirației argheziene.

Unii dintre criticii literari din trecut au căzut de acord în a considera că T. Arghezi este o sinteză de tradiționalism și modernism. Între cele două războaie mondiale poetul a publicat la ziare și reviste de orientări diverse. După mărturiile ce a lăsat în textele publicate, ar însemna să-l socotim, în același timp, și modernist și antimodernist, și tradiționalist și antitradiționalist. În realitate, poetul a fost în contact direct cu aceste curente, direcții, în fond, extremiste, în literatura noastră, care, însă, s-au dezagregat cu timpul, avînd o existență temporară. Pentru definirea orientării sale, a concepției sale în contact cu aceste direcții, este, credem, necesar ca, în acest caz, să se depășească textele-mărturii ale poetului și să se privească cu atenție propria-i creație artistică. Într-un articol despre T. Arghezi, referindu-se la această chestiune, D. Micu susține, pe bună dreptate: „Ar fi împotriva evidenței să afirmăm că opera scriitorului n-ar avea în nici un punct al ei atingeri cu mișcarea modernistă, tot astfel cum nu i se pot tăgădui anumite comunicări cu tradiționalismul. De modernism îl apropie pe Arghezi, între cele două războaie, o anumită înclinație estetică, exprimată declarativ în câteva articole și vădită, de asemeni, pe alocuri, în opera lirică. Predominarea pitorescului în unele poezii din *Flori de mucigai* (*Tinca, Ucigă-l toaca, Streche*), înfățișarea artei ca un joc gratuit, în *A.B.C.*, elogiul cărții ce «nu răspunde la nici o întrebare»

în *Ex libris*, sînt aspecte ale unor manifestări de estetism declarativ, contrazise de partea cea mai însemnată a creației argheziene¹⁰.

Cînd se încerca încadrarea lui în modernism, se făcea abstracție de esența operei argheziene, care nu este identificabilă cu modernismul, tot așa cum nu este identificabilă cu tradiționalismul. T. Arghezi este un poet modern, opera lui exprimă un conținut nou de viață, definindu-se printr-o originalitate substanțială. Poetului îi repugnă tot ce e artificial, parodiind, repetat, formalismul în actul de inovație creatoare. Este tocmai trăsătura esențială care îl desparte de moderniști. Căci Arghezi este partizanul unor înnoiri fundamentale ale artei poetice, e partizanul unor transformări profunde a acesteia, de substanță. Adeseori T. Arghezi invocă tradiția împotriva modernismului. În tradiție, el nu vede o frînă ce stă în calea spiritului novator, ci o cale de contact și cunoaștere a realităților concrete. Urmărind înnoiri substanțiale, Arghezi se străduiește totodată să cunoască elementele specifice ale vieții. Așa se explică faptul că poetul relevă tocmai ceea ce moderniștii refuză să vadă. „Alunecările sale tradiționaliste, scrie Ov. S. Crohmălniceanu în studiul său consacrat lui Tudor Arghezi în anul 1960, sînt adesea îngroșări polemice la o pledoarie pentru contactul nemijlocit cu realitățile înconjurătoare. Arghezi nu face o sinteză între modernism și tradiționalism cum susținea critica veche. El abordează probleme dintr-un unghi nou cu acel acut simț realist de care am vorbit, supunînd în numele criticii ambele curente“. Referindu-se la raporturile lui Arghezi cu modernismul, într-un articol publicat în anul 1959, M. Beniuc subliniază și el un aspect fundamental al problemei: „Poate neobișnuita forță și pricepere a poetului în a mînuîi cuvîntul, a-l «potrivi», în a-l scutura ca pe un caleidoscop, scoțîndu-i la iveală toate fațetele și înțelesurile cîteodată mîncate de timp, și îmbinîndu-le apoi într-o țesătură cu totul nouă, au făcut pe unii să creadă că arta argheziană se reduce la un «joc de cuvinte», deci la formalism, la «poezia pură», la modernism. Dar un examen obiectiv al materialului poeziei lui Arghezi, înfățișarea remarcabilă nouă, cîteodată în cele mai obișnuite și banale și de mult stereotipizate pentru percepție aspecte ale realității, obligă la constatarea că nu cuvintele și potrivirile lor sînt țelul muncii poetului și că nu din ele și-a distilat el esențele permanente. Cuvintele sînt numai un mijloc folosit cu o măiestrie inegalabilă de a scoate la lumină un chip mai proaspăt, mai adevărat al realității, prin stabilirea unor relații comparative, nemaiîntîlnite“¹¹.

Arghezi se delimitează și de tradiționalism, ca și de alte curente contemporane. Prin numeroase pamflete atacă ortodoxismul intelectual, atacă constrîngerile la care gîndirismul supune literatura. (Vezi *Dobitoacele noastre literare*).

*

Aspectele practicii scriitoricești, definirea laturilor esențiale ale procesului său creator se conturează după 1922, cu fiecare mărturie publicată

¹⁰ Dumitru Micu, *Fenomenul arghezian și curentele literare*, în „Viața românească“, an. XIII, 1960, mai, p. 130—147.

¹¹ Mihai Beniuc, *Despre arta lui Tudor Arghezi*, în „Gazeta literară“, an. VI, nr. 8 (258), joi 19 februarie, 1959.

de Arghezi în presă. În general, atenția scriitorului se îndreaptă spre munca asiduă, benedictină, consumată în focul sacru al făuririi operei de artă, spre cuvântul folosit ca materie primă, căruia trebuie să-i insuflă o nouă viață, integrându-l în text. Poetul e convins că experiența literară e nelimitată, că, cu fiecare zi, trebuie să o ia de la cap, ca un începător. „Scriu de patruzeci de ani, mărturisește Arghezi, dar debutez în fiecare zi, ca prima dată, când am acoperit un ochi de hîrtie cu slove. Sînt un școlar etern. Mai puțin decît un școlar, sînt un băiat repetent. Numărul de școală de pe mîncă mi-a trecut prin postav pe braț, ocaș în perpetuitate al gîndului îngropat în cuvînt și cimentat cu el laolaltă“¹². Căutările poetului în lumea ideilor ca și frămîntarea limbii sînt enorme. Ele se relevă cu fiecare pagină scrisă de Arghezi. În 1924, la „Lumea“, unde trece să colaboreze cu M. Sadoveanu, G. Topîrceanu, M. Sevastos etc., semnează unele articole, prin care își dezvăluie credințele sale artistice. Trecînd peste *Literatura în spectacol*¹³, în care reapar unele chestiuni elucidate în alte publicații anterioare ale poetului, merită atenție *Scrisoarea cu tibișirul*¹⁴. Acordînd o mare valoare cuvîntului, poetul îl numește „miracolul suprem“. „Cuvîntul — afirmă Arghezi — se moștenește ca bătaia inimii și ca sîngele; cu o lingură de sînge s-a făcut alt sînge și torente de sînge, în sute de milioane de viețuitoare... „E miraculos cuvîntul — pentru că la fiecare obiect din natură și din închipuire corespunde un cuvînt. Vocabularul e harta prescurtată și esențială a naturii și omul poate era din cuvinte, simbole, toată natura din nou, creată din materiale în spațiu și o poate schimba“. Problemele de artă literară prezentate de Arghezi în mărturiile lui sînt fundamentale pentru scriitori în genere. Uneori, însă, Arghezi le înfățișează mediocrizate, sub formă de glumă, dar cu un adînc tîlc, cu o profundă semnificație, sugerînd experiența proprie, extrem de bogată și valoroasă.

În fața unor atacuri, precum cele din 1927, care vizau întîiul său volum de versuri, *Cuvinte potrivite*, Tudor Arghezi răspunde pe un ton zeflemist, în parte, oferind adversarilor, pe alocuri, unele formule care justificau acuzațiile lor. Drept răspuns articolului lui Ion Barbu, publicat la apariția volumului *Cuvinte potrivite*¹⁵, bunăoară, T. Arghezi răspunde prin *Ars poetica*¹⁶.

Acuzînd facilitatea în creația poetică argheziană, I. Barbu afirma, în anul 1927, că Arghezi „e un neinstruit meșteșugar al versului. Individualitatea noțională, a cuvîntului nu e topită în aceea, fonetică, a versului. Lexicul special pus în circulație și care face așa de curioase pamfletele și schițele sale dăunează poeziei. E neglijat, urît“. Fiind indus în eroare de titlul volu-

¹² Tudor Arghezi, *Rugăciune*, în „Bilete de papagal“, an. I, nr. 116, 22. VI, 1928.

¹³ Tudor Arghezi, *Literatura în spectacol*, în „Lumea“, an. I, nr. 5, 30 noiembrie, 1924.

¹⁴ Tudor Arghezi, *Scrisoarea cu tibișirul*, în „Lumea“, nr. 8, 21 decembrie, 1924.

¹⁵ Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi*, în „Ideea europeană“, an. IX, nr. 205, 1 noiembrie 1927.

¹⁶ Tudor Arghezi, *Ars poetica*, în „Adevărul literar și artistic“, an. VIII, nr. 367, 18 decembrie, 1927, p. 5.

mului *Cuvinte potrivite*, autorul articolului a privit întreaga muncă de creație a lui T. Arghezi, strânsă într-un volum abia la 47 de ani ai poetului, prin această prismă. Totul e redus la un joc steril de cuvinte, la îmbinarea lor ca într-o jucărie, și nimic mai mult. Inventivitatea, forța de creație, de inovație argheziană în limba literară, „miracolul cuvîntului” arghezian i-au scăpat lui Ion Barbu. În același an însă, M. Ralea, bunăoară, intuia cu mare putere de pătrundere resorturile intime ale procesului creator, ale talentului lui Arghezi. El semnala tocmai lupta cu cuvîntul, cu limba, dusă de Arghezi, pentru a o împropăta cu noi sensuri, cu noi potențe expresive. În articolul menționat, publicat îndată după apariția volumului *Cuvinte potrivite*, cu multă perspicacitate, scria: „Jenat și enervat de rezistența pe care i-o opune expresia, d. T. Arghezi se opintește odată brusc, sfărîmă toate lanțurile și spune mai tare și mai minunat decît oricine, ceea ce are de spus. Să citească oricine un rînd de T. Arghezi. Va simți atunci din ce rezervă inițială de forță pleacă cuvîntul totdeauna încordat, greu de toată comprimarea care l-a apăsât. Coarda cu care-l trimite nu e niciodată flască. El pleacă rar, dar totdeauna pleacă încărcat ca un cocoș de pușcă. Iată cum lipsa de facilitate, care poate să apară ca o lipsă, aduce tocmai acea teribilă energie a stilului d-lui Arghezi”¹⁷. Nu facilitatea, ci tocmai lipsa de facilitate caracterizează munca de creație argheziană. Aceasta solicită încordări titanice, care se soldează cu efecte artistice inegalabile. În esență, ideea formulată de Ralea în articolul său constituie coordonata principală a mărturiilor din *Ars poetica* de Arghezi, publicată în același an. Urmărind să releve unele aspecte fundamentale ale muncii sale artistice, printre altele, scrie: „În treizeci de ani, cît mi-au trebuit să scriu o carte, am scris o grămadă de alte cărți”... „Să mă păzească Dumnezeu, nu am căutat să fac literatură, dar am căutat cuvinte care sar și frazele care umblă, de sine stătătoare. Nu știu, am sentimentul că nu le-am găsit și probabil că nici nu le voi găsi. Însă, căutînd cuvinte săritoare și găsind puține, am înlocuit materia lor printr-o natură de adaos și m-am apucat să fac resorturi pentru cuvinte, ca să poată sări. Jucăria e de altfel lesnicioasă de fasonat: constrîngi cuvîntul să fie strivit între un arc și un capac și cînd vrei să sară cuvîntul, dai drumul la capac și cînd vrei să stea încordat, dai capacul la loc și închizi cîrligul. Atîta tot”. Înfățișarea, sub această formă, a unui proces creator atît de complex și cu urmări estetice de prim ordin nu constituie o replică la articolul lui Barbu. Totuși sensurile acestui mecanism artistic pe care scriitorul le sugerează sînt foarte concludente asupra muncii lui cu limba, pentru inovații, pentru a da mai multă strălucire expresiei, spre a o îmbogăți considerabil cu înțelesuri noi. S-ar putea spune că este înfățișat în mărturiile de aici, simburile unei arte literare, caracterul dominant al creației lui. Și pe baza acestor confesiuni, adversarii poetului au continuat afirmațiile după care arta lui Arghezi s-ar reduce la formalism, la un joc de cuvinte. Tîlcul mărturiilor poetului a rămas, pentru mult timp, străin unor contemporani, după cum frumusețea și valoarea liricii argheziene, în general, le-a rămas străină pînă tîrziu. O replică, totuși, schițează poetul în cuprinsul acestui articol:

¹⁷ M. Ralea, *Tudor Arghezi*, în „Viața românească”, 19, nr. 6—7, iunie-iulie 1927, p. 426—440.

„Recenzenții inteligenți sau proști, care au judecat *Cuvintele potrivite*, au găsit că se petrecea ceva neobișnuit în interiorul cuvintelor și al stihurilor. Unii au crezut că surprind în ele o realitate care era o realitate a lor, alții cu naivități complicate, au crezut că descoperă și micimi și îngustimi, pe care eu nu le prevăzusem: sîrme strîmbe pe dindărătul păpușilor, greșeli de văpsea“. „Însă eu, care m-am jucat, știu și mi-am făcut socoteli, că vîr într-o pagină de versuri, ca într-o colivie cu sîrmele paralele, lucruri și viețuitoare care trebuie să se bată unele cu altele, să se extermină și să se întovărășească iar, la cîte un ceas de universală hodină. N-am făcut altceva nimic, m-am jucat“¹⁸. Jocul aici, cu sens alegoric, semnifică, cu o aparentă notă de minimalizare, tocmai munca sa de perpetuă scormonire în fondul limbii, pentru a-i pune în valoare unele forțe latente. Poetul, printr-o astfel de prezentare, i-a încurajat pe unii critici „inteligenți“ în opiniile lor, după care autorul *Cuvintelor potrivite* nu face altceva decît să „potrivească cuvintele“ în vers, după un meșteșug *sui generis*, fără valori artistice. Și, așa cum continua profesiunea sa de credință, „la bancul meu cu menghină mică“, a căutat, pe lîngă cuvinte care „sar“, „cuvintele stîlcoase“, iar cînd nu a găsit de acestea, „am luat cuvinte de celelalte și le-am bătut un cui lung înlăuntru și le-am lăsat așa; și acestui cui e muchia care nu mai iese“... „Apoi, evident, am căutat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu rîie: le-am excitat aroma, le-am avivat rănile cu sticlă pisată și le-am infectat pe unele complet; și cum de la ele la azur e o distanță directă, o corespondență, am făcut pe cale artificială și cuvinte oglinditoare, străvezii și am silit să intre în lumina lor eterogenul, ca într-o vitrină de optician ambulant“. Am dat o extindere mare citatului întrucît *Ars poetica* reprezenta, la data aceea, o pagină concludentă asupra esteticii argheziene, din care rezultă atitudinea activă a scriitorului față de limbă, atît în alegerea extrem de variată a cuvintelor cît și în eforturile poetului de a le „aviva rănile“, de a le face mai vii, mai pline de substanță.

Conștient de „cantitățile de viață, de sănătate și de timp cristalizate în substanța cuvintelor“ utilizate în plămuirea versurilor, Arghezi, în ciuda atîtor adversități, manifestă mult optimism, încredere în destinul artei sale. În general, *Ars poetica* nu e scrisă pe un ton polemic, cum ne-am fi așteptat, ținînd seama de atmosfera ostilă ce tindea să se statornicească în jurul său. De data aceasta, mai mult ca nicicînd, calmul și siguranța valorii sale artistice domină întreaga sa personalitate, întreaga sa conștiință scriitoricească. Divulgîndu-și arta sa poetică, printr-o expunere directă, fără înconjur, ori alegorică, poetul a făcut deseori aluzii sau a adus precizări noi, interesante și utile pentru a i se înțelege azi intențiile artistice. Iată, spre exemplu, în *Un basm de cinci minute*, apărut în 1928, printre altele, în sens alegoric, T. Arghezi, simulînd un basm, face, însă indirect, destăinuiți referitoare la propriul său destin artistic, la propria-i artă literară: „Rupînd caisa, se ivi la mijloc un sîmbure de cremene, tare. Alianța dintre șepos și fraged, dintre aspru și gingaș, dintre amar și dulce, pe care fructele o înțeleg, cărturarul nu a înțeles-o, fiind sărac cu duhul, ca fericirii sfintelor pilde și neștiind că și fulgerarea, care este fără de ființă ca văzduhul, scapără din două pietre

¹⁸ *op. cit.*, p. 36.

topite“¹⁹. Asocierea atîtor însușiri ale fructului, atît de contrastante uneori, demonstrează, evident, caracterele creației argheziene, sub raportul limbii, al stilului. Aluzia la „cărturarul... sărac cu duhul“ confirmă această apreciere. Similare, unele aluzii din *Jucările*²⁰, din *Robul*²¹ etc. ilustrează aceeași teză argheziană privitoare la lupta poetului cu cuvintele, cu limba, la însuflețirea cuvintelor pentru culori, nuanțe, tonuri, sensuri noi, pentru noi străluciri artistice. În 1930, în „Cronicarul“, nr. 1, răspunzînd unei anchete, T. Arghezi venea cu noi precizări : „Efortul meu literar și-a îndreptat speranțele în această mică îndeletnicire, crăparea cuvintelor, rînjirea miezurilor și depănarea în fir de ață a scaiurilor de umbră dinlăuntrul lor. Scriitorii noștri din trecutul mai apropiat au cunoscut desigur limba, însă, numai străzile limbii și s-au mulțumit să le păzească din colț, ca niște buni vardiști cu tesac, care și-au făcut datoria. Alții au sărit gardurile, au forțat ușa, au spart peceti domnești și s-au înfruptat hoștește. Desigur că nu e o treabă pentru corectitudinile profesorilor de limba românească : Ei fac dicționare, culegeri, categorii și clasificări : limba fuge înainte... am încredere în inteligența noastră că niciodată nu va deveni atît de academică și de organizată spitalicește pe catedre, încît să oprească vorbele de a ieși cu picioarele goale, să le interzică să fluiera, să umble haimanale. Acestea, sensuale și cu garoafă cu mîzga roșie la ureche, țigăncile cuvintelor noastre sînt destinate să ne dea mulți copii din flori frumoși“. Ideea pe care o susține Arghezi este lupta împotriva formelor vechi, închistate, ce nu permit evoluția limbii noastre literare. Academismul, de care vorbește poetul aici, era considerat de el drept una din forțele conservatoare ce se opun unor inovații mai îndrăznețe în limbă, în folosirea cuvintelor, în revitalizarea lor. Și mai tîrziu, în 1935, în *Ce-ai cu mine, vîntule*, preocupările poetului rămîn aceleași. Uneori își limitează arta la „o noutate veche înfrăgezită de cuvintele întoarse în alte înțelesuri și izvoade“ (*Culegătorul de semne*)²², alteori, se consideră unul care „s-a străduit un timp și o țîră ca să stoarcă vorbele de icre“ (*Rugăciune*).

Și totuși, dacă am face abstracție de creația sa literară și ne-am ghida doar după propriile-i mărturisiri, am putea conchide că munca artistică a lui T. Arghezi ar fi finalizarea unei voințe filologice, care a izbutit să-și supună dicționarul și limba română spre a dobîndi o nouă frumusețe. În adevăr, în versuri ca și în proză, în întreaga lui operă, se constată o revoluție în limbă. Unele articulări sintactice, considerate, pînă la Arghezi, incorecte, precum și multe cuvinte ignorate în literatură ca interzise, vulgare sau lipsite de capacități expresive, au dobîndit, prin scrierile lui Arghezi, o circulație necunoscută mai înainte, fiind eliberate din vechi închisori academice. T. Arghezi a părăsit instrumentalismul lui René Ghil și al lui Macedonski, însă n-a uitat, totuși, că poetul este un mînuitor de cuvinte. Ceva

¹⁹ Tudor Arghezi, *Un basm de cinci minute*, în *Pagini din trecut*, E.S.P.L.A., 1955, p. 174.

²⁰ *op. cit.*, p. 217.

²¹ *op. cit.*, p. 183.

²² *op. cit.*, p. 168.

din influențele macedonskiene au stăruit în conștiința artistică a lui Arghezi, fiind evidente în credințele sale literare, formulate atât de des în presa vremii. O precizare, însă, se impune cu necesitate. Sugestia venită de la Macedonski ar fi rămas fără efect, dacă lui Arghezi i-ar fi lipsit geniul verbal, care dă atâtă strălucire creației sale literare. În trecut, s-a făcut mult caz de „mistica verbală” argheziană, reducându-i-se sensurile estetice ale creației lui la această idee. Opera însăși a lui Arghezi dă, însă, un răspuns deplin, relevând faptul că nicăieri în conținutul ei nu se constată nici urmă de tendința de a-și strangula inspirația, de a-și silui viziunea poetică, de dragul renovării limbajului poetic. Unele mărturii ale lui Arghezi, insuficient valorificate altădată de critica literară pentru definirea tipului său artistic, sînt foarte semnificative. Într-o convorbire cu F. Aderca, T. Arghezi afirma : „Sîntem contemporani cu Homer, cu Evanghelistul Ioan și cu Anton Pann, cîntărețul de la biserica Olari”. Această declarație ne îndepărtează de estetica verbală de proveniență simbolistă, sugerînd ideea că arta sa este contemporană prin structurile înrudite ale creatorilor, dincolo de timpul istoric.

Munca lui Arghezi cu cuvintele pornește din convingerea că așa trebuie să exprime plastic, materializînd, idei și sentimente proprii. În realitate, este o neîncetată căutare în a descoperi un înveliș material, cel mai corespunzător temperamentului său puternic, vulcanului său lăuntric. În *Jucăriile*²³, printre altele face unele declarații care vin în sprijinul acestei idei : „Mi-am încercat cuvintele în dreptul urechii ca niște ulcele smălțuite, de pămînt, ca să le văd cît pot să sune și cît ar putea să tacă, și mi le-am încercat și-n zarea soarelui, ca niște ouă proaspete de găinușă albă. Mi-ar fi trebuit alte cuvinte și nu am, sărac dar fulgerat în gospodăria mea fulgerată din patru părți, prin toate ferestrele, de soare“... „Sînt ca un lăcătuș de aur, care vrea să făurească un belciug și ar trebui să strice o trîmbiță sau un chivot ca să facă belciugul pentru staul. Și i-ar trebui fier și are aur și i-ar trebui cuie și are mărgăritare...“ „Meșteșugul nostru este cel mai delicat și mai mincinos, fata mea de lumină și de răcoare, și cel mai scump plătit din pricina gingășiei lui“...

Publicînd, în anul 1941, *Dintr-un foișor*²³, T. Arghezi vine cu noi sublinieri edificatoare asupra profilului său artistic. Problema fundamentală căreia îi acordă atenția cea mai mare este „religiozitatea” muncii scriitorului, responsabilitatea artistului, „tragedia scrisului”, care devine, „cu atît mai grea cu cît îl gustă mai mult“. „Scriu de 45 de ani — se destăinuie poetul — și nici azi nu știu cum se începe o pagină, după ce am scris zeci de mii, fără să știu nici pe acelea cum le-am scris și am rămas debutant în perpetuitate, iritat de suficiența arogantă și de atitudinea de omnipotență a majorității confrăților mei. Mai mult : nu știu cum să scriu o frază“... „Am intrat în viața expresiei cu zăticnire și cu certitudinea că scrisul e mai mult și altceva decît a pune condeiul pe vîrf și a-l lăsa să colinde hîrtia, semănînd-o cu muște. Această religiozitate a sentimentului poate că ține de o însușire de refracție sau de un strabism a ceea ce ar fi spiritul meu. N-aș putea să definesc, dar opreliștea e permanentă“. În cuprinsul acestei lucrări, demon-

²³ Tudor Arghezi, *Jucăriile* (1928), în *Pagini din trecut*, E.S.P.L.A., 1955, p. 217.

strează utilitatea muncii asidue pe text, ideea că opera de artă trebuie să fie rodul unei munci intense. Este, de altfel, reluarea unei idei scumpe autorului, mult susținută și în trecut de T. Arghezi. După o experiență literară de 45 de ani, în anul 1941, poetul se declară pentru vers, pentru poezie, întrucât „proza este o anarhie“, iar, „dacă mi-am ales de preferință expresia versului, care retează aderențele, este pentru rezultate concentrate rotunde, ca piersica și oul. Poezia se dezinteresează de generalizări și semnificații, mulțumindu-se cu fructul, care poartă în sine și vîrfuri și rădăcini“. Proza se pierde în meandrele subiectului, anarhic. Poetul, adept convins și perseverent susținător al concentrării în artă, pledează pentru vers. E una din coordonatele majore ale artei sale poetice. În același număr al „Revistei Fundațiilor“, în decembrie 1941, D. Caracostea publică articolul *Contrapunct*, în care, în mod cu totul eronat, nu vede în profesiunea de credință argheziană adevăratul ei sens estetic, semnalînd, în opera lui Arghezi, doar „ornamentalul și marginalul“, „barocul“, „grotescul“, „conglomeratele de imagini“. „Chiar și ideile și dialectica au ceva din jocul imaginilor“. În *Dintr-un foișor*, vede, de asemenea, „linia jucăușă, cu meandre multe, populată de imagini contrastante, așezate pe linia meandrelor“ etc... Sub acest aspect jucăuș al stilului arghezian, dar plin de forță expresivă, criticul nu vedea sensurile fundamentale ale credințelor artistice ale lui Arghezi. Sint pagini în *Contrapunct* care reeditează poziția și teza lui Caracostea, susținută anterior în *Prolegomena argheziană*²⁴.

Al doilea război mondial încheie o epocă întinsă de peste 45 de ani din munca scriitorului Arghezi. Fenomenul se conturase, unele studii apărute în preajma războiului puseseră în lumină adevărata personalitate artistică a scriitorului. Merite deosebite în acest sens au avut critici literari cam din aceeași generație: T. Vianu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu. Punctul lor de vedere s-a verificat și mai tîrziu, cînd întreaga noastră critică literară a dezvăluit, analizînd științific și demonstrînd, marile capacități creatoare argheziene. Noile sale profesiuni de credință conturează mai viu convingerile lui din totdeauna față de munca creatorului. Iată, spre exemplu, ce spunea scriitorul în anul 1956: „Da, în arta scrisului, trebuie bine potrivit cuvîntul. Concret, masiv. De la preocuparea scriitorului de a strînge cuvîntul în sine, urmează organic și strîngerea ideii, pe care nu trebuie să o lăbărțezi. Scurtînd așa-zisa frazeologie, elimini balastul. Pentru că mai toate cărțile au plusuri și surplusuri inutile: Gunoi, cum s-ar zice“... „Artistul trebuie să concretizeze mereu, să creeze adevărate concrețiuni geologice. Să se ferească de a lăbărța proza, ci, dimpotrivă, — s-o strîngă într-un spațiu cît mai mic, s-o cristalizeze. Preocuparea naturii a fost să facă floare și diamant. Pentru o floriceică, oricît de mică, muncește pămîntul...“²⁵. Pledoaria pentru concentrare este amplă și argumentată în acest interviu. De asemenea, strălucirea versului prin „floare și diamant“, concrețiunea cuvîntului, materialitatea imaginii, atît de preferate

²⁴ Dimitrie Caracostea, *Prolegomena argheziană*, Institutul de istorie literară și folclor, 1937, 36 p.

²⁵ Tudor Arghezi, *Despre sine și despre arta scrisului* (Interviu de Horia Oprescu), în „Tînărul scriitor“, an. V, nr. 12, decembrie, 1956.

de poet în practica scriitoricească și teoretizate în scrisul său anterior, își găsesc un solid suport și de această dată printr-un sistem mai profund de argumentări.

În anul 1958, când îi apar două profesii de credință ample și cu noi sublinieri, poetul Arghezi abordează probleme fundamentale ale artei scrisului — : structura versului, ritm, rimă, valoarea cuvântului în vers, concentrarea ideii în puține cuvinte, munca plină de răbdare și pasiune a artistului, religiozitatea muncii de creație. Într-un interviu acordat revistei „Contemporanul”²⁶, Arghezi reia o idee care apare dominantă în discuțiile lui despre artă : „Poezia nu e un joc. E ceva diavolicesc. (*Scriitorul*) să se fe-rească de plenitudinea de sine și de vanitatea care stîrpește valoarea. Sînt lucruri cu care nu te zbugui. Cînd ai sentimentul unei vocații, trebuie să înțelegi că poezia e o treabă grea. Nu-i un joc de fotbal. Și le-aș mai recomanda tinerilor poeți să se caute mai adînc pe sine înșiși și să nu se grăbească. Toate lucrurile, toate impresiile, toate sentimentele se sedimen-tează ca și vinul, ca și straturile pămîntului. Astea se fac încet. Nu în pripă, sărînd de pe un cal pe altul”. Adresîndu-se confrăților mai tineri în arta scrisului, destăinuirile poetului devin lecții de artă poetică. În scrierile lui de acest gen, T. Arghezi își aduce o întinsă, uriașă experiență scriitoricească, pe care mulți dintre contemporanii lui au înțeles-o și au încercat să o fructifice.

Și în anii din urmă, poetul subliniază cu aceeași perseverență rolul „slovei” în vers, „care arde”, în ea fiind „diavolescul de care vorbim. E focul cu care nu trebuie să te joci. În slova făurită e ca și potcoava care trebuie bine bătută. Te poți însă să te și arzi cu el, să te pîrlești și chiar să iei foc”. Iar, ca o încheiere a unei discuții pe care o poartă de 55 de ani și a cărei evoluție se poate urmări și în practica sa artistică, o constituie precizările pe care le face asupra versului, asupra naturii lui, destinului său în arta poetică. Poetul se pronunță acum definitiv pentru „disciplina poetică”, pentru „constrîngeri” în structura versurilor... „Da... e un fel de disciplină poetică, spune poetul. Și în poetică trebuie constrîngeri. Toată viața e o disciplină. Filozofiile sînt constrîngeri. Ele împiedică pe animal să iasă din pielea lui. De ce să nu avem și în scris constrîngeri analoage ? Asta pentru onoarea și a limbii și a atitudinii pe care trebuie să o aibă în viața literară un scriitor. Cine n-o simte face literatură proastă”. De aceea, pornind de la acest principiu esențial, Arghezi consideră că „Versul alb e folosit atunci cînd nu poți să faci un vers colorat”... Susține necesitatea rimei în vers. În acest sens, dă o indicație prețioasă pentru a-i cunoaște orientarea estetică, ca și pentru înțelegerea structurii versului său din ultimele volume pe care poetul le-a publicat : „Paul Verlaine a spus că rima e o bijuterie care nu face două parale. Dar este o bijuterie. Vedeți d-voastră, corsetele care se obișnuiesc a se pune inspirației au intrat în forța lucrurilor. Nu poți face un sonet de 40 de versuri. Sonetul își are regulile lui. Versul alb e admirabil într-o traducere. Nu poți da într-o limbă străină prozodia, pasul și accentul pe care-l are versul în limba originală”. Totodată, T. Ar-

²⁶ *Despre poezie cu Tudor Arghezi* — de vorbă cu T. G. Maiorescu, în „Contem-poranol”, nr. 5 (591), 7 februarie 1958.

ghezi pledează pentru crearea ritmului, care constituie unul din elementele de bază ale versurilor : „De la pământ până la strung și stele totul e ritm... Proza lui Flaubert, de pildă, e ritmată. De fapt orice proză trebuie ritmată pe idee. Proza lăbărtată fleșcăiește ideea“. Concentrare și ritm în vers, în proză, în orice producție artistică — sînt deziderate din totdeauna ale poetului, care își fac încă loc cu tot mai multă insistență în ultimele profesii de credință literare argheziene. Încă de la „Cugetul românesc“ (1922), T. Arghezi considera economia verbală, concentrarea stilului, a versului ca una din condițiile fundamentale ale expresiei poetice. La T. Arghezi, economia verbală, stilul concentrat, corespunde unei nevoi organice și permanente a artistului de a realiza valori estetice, corespunde unei stări de conștiință permanentă, presupunînd un control exigent al procesului de creație. Principiul arghezian a fost uneori încălcat datorită doar zvicnirilor sale temperamentale — și uneori uluitoarei lui bogății lexicale.

După aproape șapte decenii de activitate literară, în 1958, în articolul *Despre arta literară*²⁷, scriitorul face noi dezvăluiri ale convingerilor sale despre munca scriitorului. În general, ele se referă la limba utilizată în procesul creației, la efortul depus pentru supunerea limbii. În acest sens, confirmă în articolul menționat : „Am căutat să le supun și din materia lor plastică să le modelez, după gînd și simțire, un veșmînt nou pentru idee, pentru sentiment. Numai Dumnezeu știe cîte gînduri, cîte elanuri și prezențe trec și se sting în zarea dintre condei și călimară. Simțirea are o întindere imensă, cu neputință de îmbrăcat“. În același articol, Arghezi face și unele precizări interesante îndeosebi în legătură cu regionalismele, arhaismele, neologismele. Despre neologisme, spre exemplu, T. Arghezi are o concepție perfect științifică, afirmînd : „Adesea, tînărul scriitor nu are tihna pătrunderii în ascunsele semnificații logice și afective, statornicite în matca cuvintelor românești în înțelesurile care s-au frămîntat de-a lungul veacurilor cu lumina, cu soarele, cu melodia păsărilor și a codrului, cu plînsul fluierului ciobănesc și cu răzvrătirea haiducească a baladelor noastre vechi. Scriitorul nu se poate împăca, n-ar trebui să se împace, cu pierderea și regăsirea cuvintelor vechi, cu izgonirea unor vorbe din popor sau regionale, plastice. Nici neologismul nu e de prisos, cînd poate da precizii inexistente în tezaurul vechi. Ați observat ce noutăți splendide a scos Eminescu din aliajul unic de vechime și noutate turnat în poeziile lui ?“ Fără să respingă neologismul, Arghezi preconizează ideea îmbinării „vechiului cu noutatea“, adică pe fondul general al limbii naționale se pot grea elemente „noi“, neologisme.

*

De obicei, în fruntea ciclurilor de poezii, T. Arghezi publică, de fiecare dată, versuri cu caracter de manifest artistic. Multe dintre ele materializează unele din ideile sale estetice. Fundamental în acest sens, veritabil manifest literar, este *Testament*, apărută în fruntea volumului de poezii

²⁷ Tudor Arghezi. *Despre arta literară*, în „Luceafărul“, 1 decembrie 1958.

Cuvinte potrivite. Prin titlu și conținut, *Testament* sugerează poziția poetului în societate, în domeniul literaturii, concepția lui despre scrisul artistic :

„Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpîni.
Și, frămîntate mii de săptămîni,
Le-am prefăcut în visuri și-n icoane.
Făcui din zdrențe muguri și coroane,
Veninul strîns l-am preschimbat în miere
Lăsînd întreagă dulcea lui putere,
.....
Din bube, mucegaiuri și noroi
Îscat-am frumuseți și prețuri noi
.....
Slova de foc și slova făurită
Împerechiate-n carte se mărită.“

Sînt versuri care concentrează în conținutul lor esența artei argheziene, care indică izvorul nesecat al limbii lui de proveniență populară. „Slova de foc“, cea inspirată, și „slova făurită“, rod al muncii artistului, se îngemănează în lirica argheziană, dînd operei lui valoarea unei arte superioare. Procesul lent al creației, migala înceată asupra versului domină scrisul poetului.

Poezia care a făcut ca redacția „Vieții românești“ să exclame că se află în fața unui nebun sau a unui geniu²⁸, *Rugă de seară*, apărută în 1910 în „Viața românească“, ilustrează, încă din această perioadă, caracterul inovator al artei argheziene, puterea lui de a răscoli și de a distruge, a surpa, în mijloacele convenționale ale lexicului, pentru a aduce primeniri prin cuvinte mai proaspete, prin alte raporturi, originale, între cuvinte, prin alte funcții morfologice sau sintactice. Varianta din 1910 a poeziei cuprindea, în plus față de cea din volume, șase versuri, al căror conținut releva cu pregnanță caracterul de manifest revoluționar în arta scrisului a *Rugii de seară* :

„Cuvîntul meu să ardă,
Gîndirea mea s-arunce foc
În sinagoga lor bastardă ;
Și ciumă-n formă de cocardă
Să cadă-n pieptul lor de soc,
Căscat de-a pururi spre noroi.“

Uraciul, altă poezie de Arghezi, sugerează tehnica creației sale poetice, procesul intim de creație, forțele întregului său talent poetic.

²⁸ G. Ibrăileanu, *Revista revistelor*, în „Viața românească“, an. V, nr. 2, februarie 1910, p. 316.

Pentru pătrunderea în esența convingerilor lui T. Arghezi despre munca artistică poezia *Un cîntec* aduce elemente în plus. Vorbind de unele obiecte confecționate, ținute ascuns, poetul scrie :

„Le păstrez la mine,
Însă ca pe niște odoare străine
Le-am muncit,
Dar nu le-am iscusit.
Le-am lucrat, nu le-am făcut :
Am fost ca un ostenitor mut
Care-a grăit și nu și-a dat seama ;
Eu am prins numai războiul și scama.“

T. Arghezi distinge net zonele dintre muncă și iscusință. Se pare că el nu prețuiește virtuosul, în activitatea căruia nu mai participă sufletul, dar nu acceptă nici munca neartistică. Poezii, precum : *Flori de mucigai*, *Cuvînt*, *Iată sufletule*, conțin, de asemenea, elemente care contribuie la conturarea mai precisă a viziunii sale despre munca scriitorului.

*

Arta argheziană a constituit obiectul unor numeroase cercetări pînă azi. Studii și prețioase articole au pus în valoare bogăția de valori artistice din lirica lui T. Arghezi, Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, *Arghezi — poet al omului*, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*²⁹, *Tudor Arghezi*³⁰, precum în multe altele ; Șerban Cioculescu în ample studii și articole scrise de-a lungul mai multor decenii ; D. Micu, O. S. Crohmălniceanu au izbutit să scoată în relief, analizînd și explicînd, multe din trăsăturile dominante ale lexicului, imaginii, stilului arghezian. Recent, Vladimir Streinu, într-o documentată lucrare consacrată *Versificației moderne*, 1966, cu o vastă erudiție în acest domeniu, rezervă un spațiu important prezentării versului lui Arghezi. Analize substanțiale au publicat în diverse reviste, cu privire la unele probleme de stil și artă literară argheziană, cercetători ca : Al. Husar³¹, Al. Andriescu³², G. I. Tohăneanu³³, Sorin Alexandrescu³⁴, precum și mulți alții.

²⁹ Tudor Vianu, *Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi*, în „Limba română“, an. XII, nr. 4, 1963.

³⁰ Tudor Vianu, *Tudor Arghezi*, Editura didactică și pedagogică, București, 1964, 59 p.

³¹ Alexandru Husar, *Epitetul arghezian*, în „Iașul literar“, an. XIV, mai 1963, p. 52—61.

³² Al. Andriescu, *Confesiuni despre cuvînt și arta cuvîntului în poezia lui T. Arghezi*, în „Iașul literar“, an. XV, martie 1964.

³³ G. I. Tohăneanu, *Elemente de sintaxă poetică în stilul lui Tudor Arghezi*, în „Scrișul bănățean“, an. XII, 1961, ianuarie, nr. 1.

³⁴ Sorin Alexandrescu, *Simbol și simbolisme. Observații asupra unor procedee poetice argheziene*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, Editura pentru literatură, 1966, p. 318—369.

OBSERVAȚII
PE MARGINEA UNUI MANUSCRIS ROMÂNESC MISCELANEU
DE LA BIBLIOTECA NAȚIONALĂ DIN PARIS
(fondul românesc, ms. 1)

LIVIU ONU

1. Manuscrisele românești vechi prezintă astăzi interes pentru cercurile cele mai variate de specialiști. Unul și același text, istoriografic bunăoară, interesează deopotrivă pe istorici, ca și pe lingviști, pe istoricii literari, pe filozofi, pe juriști etc.

Felul în care sînt editate unele dintre aceste manuscrise, mai ales de către istorici, ridică însă o problemă de metodă care angajează chiar interpretarea generală a textului: editorii nu țin totdeauna seamă de critica textelor și neglijează istoria limbii române, inclusiv dialectologia istorică a limbii române.

Într-un studiu publicat recent, am arătat cum o copie dintre cele mai tîrzii (de la începutul secolului al XIX-lea) poate arunca o lumină cu totul nouă asupra filiației versiunilor unei scrieri importante, în speță *De neamul moldovenilor* de Miron Costin, și cum edițiile de texte vechi nu pot minimaliza importanța stabilirii stemei manuscriselor, îndeosebi atunci cînd o operă oarecare s-a transcris în numeroase copii manuscrise și cînd lipsesc manuscrisele originale¹. Cu un alt prilej, pe baza comparării manuscriselor care ne-au fost accesibile pînă atunci din aceeași lucrare a lui M. Costin, am demonstrat, de asemenea, ce erori grave se pot strecura în edițiile critice curente întemeiate pe versiuni alese la întîmplare².

În ultimul timp am avut posibilitatea să confruntăm cîteva manuscrise care, deși semnalate, nu fuseseră puse la contribuție nici de editorii textelor respective, nici de către noi, și anume ms. rom. 266, 912 și 4800 de la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România — București, ms. 1664 și 1733 de la Arhivele Statului — Iași, ms. V-2 de la Biblioteca centrală a Universității „Al. I. Cuza” — Iași și ms. rom. 1 de la Biblioteca Națională din Paris³. Examinarea manuscriselor amintite ne-a oferit ocazia, pe de o

¹ Liviu Onu, *O copie necunoscută a cronicilor moldovenești?* în „Studii și cercetări de bibliologie”, V (1963), p. 297—317.

² Vezi comunicarea noastră *Contribuții la o ediție critică a scrierii lui Miron Costin, (De neamul moldovenilor)*, prezentată la sesiunea jubiliară a Universității din București, în octombrie 1964.

³ Pentru toate acestea, vezi I. Crăciun și A. Ilieș, *Repertoriul manuscriselor de cronici interne privind istoria României. Sec. XV—XVIII*, București, 1963; I. Bîanu, R. Caracș și G. Nicolaiasa, *Catalogul manuscrisurilor românești* [din Biblioteca Academiei Române], vol. I—III, București, 1907—1931.

parte, să completăm cercetările noastre anterioare, pe de altă parte, să scoatem în relief câteva aspecte prea puțin cunoscute din procesul general al circulației manuscriselor românești vechi și din însăși istoria limbii române literare.

Comunicarea de față își propune să discute unele probleme de textologie și de istorie a limbii române pe care le ridică ms. rom. 1 de la Biblioteca Națională din Paris⁴, ținând seamă, bineînțeles, și de rezultatele la care am ajuns în urma cercetării celorlalte 6 manuscrise.

2. Asupra copiei manuscrise a cronicilor moldovenești de la Biblioteca Națională din Paris atrăsese atenția, încă în 1895, O. Densusianu⁵. Descrierea lui O. Densusianu este însă destul de sumară, pe lângă faptul că conține și unele imprecizii. O descriere mai amănunțită, cu multe puneri la punct, a făcut C. C. Giurescu, în 1925⁶.

Fără îndoială că ambele descrieri au meritul de a fi oferit cercetătorilor literaturii și ai istoriografiei românești elemente pentru întregirea tabloului copiilor și al circulației manuscriselor românești vechi. Din păcate însă, până în prezent, editorii cronicarilor moldoveni nu au putut să pună la contribuție textele manuscrisului miscelaneu parizian și nici să stabilească locul fiecărui text în stema versiunilor operei respective, iar cercetătorii istoriei limbii române au neglijat cu desăvârșire existența acestei copii.

Cercetarea textului manuscrisului miscelaneu parizian, pe baza microfilmului procurat recent de Biblioteca Centrală de Stat — București⁷, ne-a ajutat, pe de o parte, să aducem unele corecțiuni descrierilor anterioare, pe de altă parte, să fixăm locul manuscrisului în stema versiunilor scrierii *De neamul moldovenilor* și să apreciem importanța lingvistică a manuscrisului.

3. Încercînd să verificăm exactitatea descrierilor citate ale manuscrisului miscelaneu parizian, am constatat cu surprindere că *Letopisețul Țării Moldovei* al lui Gr. Ureche nu trebuie socotit ca una dintre operele autonome ale culegerii, cum o socotesc O. Densusianu și C. C. Giurescu, ci ca o compilație refăcută și integrată în letopisețul lui N. Costin. *Cartea pentru descălecatul dentii a Țării Moldovei și neamului moldovenesc* a lui N. Costin se întinde deci pe f. 31 r^o—194 v^o. Capitolul considerat de C. C. Giurescu ca prim capitol al cronicii lui Gr. Ureche (*Pentru domnia lui Dragoș-vodă*, f. 85 r^o—91 r^o) este, de fapt, cap. 17 din versiunea către domnitor a letopisețului lui N. Costin⁸.

⁴ Bibliothèque Nationale. Départements des manuscrits. [Fonds] Roumain, 1.

⁵ O. Densusianu, *Note asupra* [a] *trei manuscrise românești din Paris*, în „Revista critică-literară”, Iași, III (1895), p. 285—286.

⁶ C. C. Giurescu, *Les manuscrits roumains de la Bibliothèque Nationale*, în „Revue du Sud-est européen”, Bucarest, II (1925), p. 43—45.

⁷ Microfilmul a fost procurat la propunerea semnatarului acestei comunicări.

⁸ Vezi Nicolae Costin, *Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii pînă la 1601*, ediția Ioan Șt. Petre, București, 1942, p. 175 ș.u. În manuscrisul parizian, dintr-o omisiune a copistului, cap. 17 nu este numerotat. Lui C. C. Giurescu i-a scăpat și faptul că capitolul anterior (*Pentru descălecatul Țării Moldovei*, f. 82 v^o—84 v^o) este numerotat: „Cap 16”, iar cel următor (*Pentru domnia lui Alexandru vodă*, f. 91 v^o ș.u.) de asemenea: „Cap 18”, ceea ce putea fi un indiciu al unei eventuale prelucrări și adaptări a textului lui Gr. Ureche. Ca un fapt secundar amintim că, în problema paternității cronicii lui Gr. Ureche, C. C. Giurescu adoptă teza lui C. Giurescu: cronica respectivă a fost întocmită după Gr. Ureche și alții de Simeon Dascălul.

4. Anul pe care-l acceptă P. P. Panaitescu ca dată a executării manuscrisului miscelaneu parizian, 1789, nu trebuie considerat ca dată absolută. Într-adevăr, pe versoul scoarței anterioare există o însemnare manuscrisă (cu caractere chirilice) de circa două rînduri, scrise destul de neglijent, care se încheie cu indicația : „1789 oct. 15“ (avînd cifrele în caractere arabe)⁹. Noi considerăm anul 1789 ca *terminus ad quem*.

Ultima din suita de cronici moldovene a manuscrisului parizian, transcrisă în continuare, de copistul anonim, după cronica lui Neculce, este *Letopisețul Țării Moldovei* de spătarul Ioan Canta (f. 310 v^o—313 v^o). Letopisețul lui Canta merge aici cu descrierea evenimentelor petrecute în Moldova de la 1743 (anul la care se oprișe Neculce) pînă la 1760. Înseamnă că manuscrisul miscelaneu parizian a fost întocmit (copiat) între anii 1760—1789.

5. Prima lucrare din manuscrisul miscelaneu parizian este *De neamul moldovenilor*. Se știe că marea majoritate a copiilor corpului de cronici moldovenești încep cu această scriere, apreciată de necunoscutul „editor“ moldovean al ms. X³ și de N. Costin, asamblatorul ms. X², iar după ei, în mod mecanic, de toți copiii corpurilor respective, ca un capitol introductiv la istoria țării¹⁰.

De neamul moldovenilor se găsește aici în redacția de 5 capitole. Comparația versiunii pariziene cu celelalte manuscrise care cuprind redacția de 5 capitole ne demonstrează că manuscrisul de la Paris (pe care-l vom numi în continuare : ms. P) este îndeaproape înrudit cu ms. rom. 401 B.A.R.S.R. (= ms. B)¹¹.

Semnăind textul scrierii polemice a lui M. Costin, C. C. Giurescu menționa în descrierea sa că „între capitolele acestei lucrări s-au intercalat bucățile istorice și literare următoare“¹² : a) *Predoslovie. Uoroava la cetitoriu* ; b) *Înțelesul stihurilor, cum trebui să citească* ; c) *Viiața lumii* ; d) *Înțelesul pîldilor ce sînt în stihuri*. Observăm întîi faptul că „bucățile“ respective nu sînt materiale literare și istorice disparate, cum s-ar putea crede din expunerea lui C. C. Giurescu. Ele constituie un tot încheiat : poemul filozofic *Viiața lumii* cu binecunoscutele sale anexe¹³.

În al doilea rînd, nu numai și nu întreg acest grup de texte se află deplasat. Dislocarea este ceva mai complexă. În al treilea rînd, exact

⁹ Vezi C. C. Giurescu, *op. cit.*, *loc. cit.* O. Densusianu, *op. cit.*, *loc. cit.*, citise în însemnarea respectivă anul 1786. Lecțiunea lui este eronată. Reținem însă observația lui Densusianu : „însemnare făcută de vreunul din posesorii codicelui“ (*ibidem*, p. 284). Cf. P. P. Panaitescu, în MCO₁, p. 394.

¹⁰ Vezi Liviu Onu, *O copie necunoscută...*, în *rev. cit.*, *vol. cit.*, p. 304.

¹¹ *Ibidem*, p. 304, 306—307.

¹² C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 44.

¹³ Vezi M. Costin, *Opere*, ed. P. P. Panaitescu, București, 1958, p. 318—325. Folosim, aici și în continuare, această ediție, deoarece ea nu conține deosebiri esențiale (de metodă și de text) față de ediția ultimă : M. Costin, *Opere*, vol. I—II, ediție îngrijită de P. P. Panaitescu, București, Edit. pentru literatură, 1965.

aceeași dislocare se întâlnește și în mss. G, I și B. Înrudirea dintre mss. G, I, B și ms. P nu a fost observată pînă acum¹⁴.

Pentru a ușura înțelegerea procesului, înfățișăm în tabelul alăturat corespondența textelor în cele patru manuscrise și în ediția din 1958 a *Operele* lui M. Costin.

După cum se vede și din tabel, partea de text ce reprezintă sfîrșitul cap. I, capitolele II, III și începutul cap. IV din *De neamul moldovenilor* se află intercalată în scurtul text final al poemului filozofic costinian : *Înțelesul pildilor ce sînt în stihuri*¹⁵.

Din faptul că dislocarea de text se prezintă exact la fel în cele patru manuscrise G, I, P și B, și deoarece în cele 3 locuri de contact ale textelor incongruente din fiecare manuscris¹⁶, cu excepția unui singur loc din ms. B (f. 15 r^o/rd. 17) și a unui singur loc din ms. G (f. 30 v^o/rd. 16), fraza din textul întrerupt continuă exact în același rînd cu fraza din textul la care se face saltul (continuare fără niciun sens, de altfel), din unele diferențe între toate cele 4 manuscrise și din asemănările și diferențele pe grupuri (în G și I, pe de o parte ; în P și B, pe de altă parte)¹⁷, rezultă că mss. G, I, P, B au un izvor comun : manuscrisul notat în stemă cu X^{3'}, astăzi pierdut. Ms. X^{3'} fusese transcris în două manuscrise diferite, X^{3''} și X^{3'''}, copiate și ele, la rîndul lor, în cîte două manuscrise (G, I, respectiv P, B). Mss. X^{3''} și X^{3'''} s-au pierdut, de asemenea¹⁸.

Încurcătura de foi s-a produs deci în ms. X^{3'}. Unul dintre posesorii sau dintre cei care au umblat cu ms. X^{3'}, manuscris in folio, din nebăgare

¹⁴ I. Bîanu și R. Caracaș, *Catalogul manuscriselor românești*, tom. II, București, 1913, p. 77—78, prezintă cu detalii încurcătura de text din ms. rom. 401 (= ms. B). Tot acolo, la p. 335—336, e descris ms. rom. 580 (= ms. G), fără să se observe inversiunea respectivă. Vezi și descrierea manuscriselor G, I, B la C. Giurescu, *Introducere* la M. Costin, *De neamul moldovenilor*, București, 1914, p. XIII—XIV, XVI—XVII, unde se relevă și amestecul de foi din cele trei manuscrise.

¹⁵ La fel de plauzibilă e și alternativa a doua : foile cuprinzînd cap. IV (fără început) și cap. V din *De neamul moldovenilor*, precum și poemul *Viața lumii* cu primele două anexe și cu prima jumătate a anexei a treia au fost intercalate între foile cap. I al scrierii *De neamul moldovenilor*.

¹⁶ Iată locurile de contact ale textelor incongruente. (Marcăm prin bară verticală limitele dintre rînduri, iar prin bară în zigzag punctele respective de contact). În ms. P, f. 12 r^o : / [rd. 17] *Așa însămează aceste stihuri acelu dascal pomenind 4 a și nu pociu. Atita numai, ori / [rd. 18] pre urmă că au trăit acolo vreun domn cu acest nume Săverin, cum spun și mun- / [rd. 19] tenii...* (saltul de la cap. I la cap. IV din *De neamul moldovenilor*) ; f. 22 r^o : / [rd. 18]... *Asupra acei / [rd. 19] ape fiind Țiros descălecat cu oste, au mers un copil din casă 4 pre / [rd. 20] acel Fleac, căruia numele la istoriile Rîmului iaste Fulvios Flehcu / [rd. 21] consul, precum chema iei pe acea vreme...* (saltul de la *Înțelesul pildilor...*, anexa finală a *Vișetii lumii*, la cap. I din *De neamul mold.*) ; f. 27 v^o : / [rd. 7]... *Cum acel tursu [= turnu] s-au [= și-au] schimbat numele și n-au finut numele / [rd. 8] ziditoriul[ui] său, cum fine șanțul Troianul pînă astăzi 4 să să scalde un cal foartel / [rd. 9] drag lui Țir ; scaldîndu-l, s-au innecat și calul, și copil[ul]...* (saltul de la cap. IV din *De neamul mold.* la partea a doua a anexei *Înțelesul pildilor...*). Locurile corespunzătoare în ms. B sînt : f. 5 r^o/rd. 26, f. 15 r^o/rd. 17, f. 20 r^o/rd. 15 ; dintre acestea, numai pe f. 15 r^o saltul de la un text la celălalt coincide cu limita dintre rîndurile 17 și 18. Vezi în tabelul de mai sus locurile corespunzătoare din ms. G și I, precum și paginile corespunzătoare în MCO.

¹⁷ Pentru asemănările și deosebirile dintre mss. P și B, vezi mai jos § 6.

¹⁸ Vezi și Liviu Onu, *O copie necunoscută...*, în *rev. cit.*, vol. cit., p. 303—308.

de seamă (probabil cu ocazia unei răvășiri a foilor manuscrisului), a așezat un întreg grup de foi la un interval nu prea mare de locul unde se integrău ele normal. Iar cei care au transcris acest manuscris, copiiștii manuscriselor $X^{3''}$ și $X^{3'''}$ au reprodus întocmai textul, fără să fie atenți la cuprinsul lui, deci la succesiunea faptelor și la logica problemelor relatate. Manuscrisele G și I, care derivă din ms. $X^{3''}$, și manuscrisele P și B, care derivă din ms. $X^{3'''}$, copiază și ele mecanic originalele.

Încurcătura de foi nu s-a putut produce în X^3 , prototipul mss. N⁸ și X^3' , deoarece în N⁸, care a fost copiat mai târziu, între 1773 și 1785, textul e transcris fără nici o inversiune. Din faptul că mss. $X^{3''}$ și $X^{3'''}$ datează din 1713¹⁹, deducem că încurcătura de foi din ms. $X^{3'}$ s-a produs chiar în acest an.

Prin urmare, din cel puțin 13 versiuni (7 păstrate + 6 pierdute) câte a cunoscut redacția de 5 capitole a scrierii *De neamul moldovenilor*, 7 versiuni (4 păstrate + 3 pierdute), deci mai mult de jumătate, au circulat cu amestecul de foi între *De neamul moldovenilor* și *Viața lumii*. Pe marginea niciunuia dintre mss. G, I, P, B nu s-au păstrat mărturii din epocă cu privire la posibilitatea ca vreunul dintre lectorii acestor manuscrise să fi observat succesiunea illogică a textelor.

Asupra unei dislocări asemănătoare de foi am atras atenția într-o recenzie publicată nu de mult²⁰. E vorba de un *Apostol* manuscris slavon din 1519, care a circulat și el pe teritoriul patriei noastre. Făcînd abstracție de faptul că slavona bisericească, la începutul secolului al XVI-lea, era tot mai puțin cunoscută de români și că slujbele religioase, care se făceau după cărți ca *Apostolul* citat, erau total sau aproape total inaccesibile lingvistic maselor largi ale poporului român, relevăm faptul că încurcătura de text din *Apostol* n-a deranjat în primul rînd pe copist (dacă acesta cunoștea slavona).

Întrucît în cazul manuscriselor românești G, I (de la începutul secolului al XVIII-lea) și P, B (din jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea, respectiv de la începutul sec. XIX), nu se poate pune problema necunoașterii limbii textului de către copiiști și a inaccesibilității lui pentru cititori, noi considerăm că asemenea manuscrise, cu toate dislocările de text (care privesc, în fond, un sector limitat al fiecărui manuscris în parte), chiar dacă n-au contribuit decît parțial la dezvoltarea istoriografiei românești, au participat la procesul general de stabilire a normelor unitare ale limbii române literare. Ele constituie deci indici de valoare ai dezvoltării limbii române în ansamblu și trebuie avute în vedere în cercetările de istorie a limbii române.

6. Că manuscrisele P și B nu sînt copiate unul după celălalt, ci amîndouă reproduc un al treilea manuscris, pe care noi l-am marcat cu $X^{3'''}$, ne-o dovedesc în primul rînd deosebiriile dintre P și B. Toate aceste deosebiri, care se limitează la cuvinte, nu sînt esențiale. Ele dovedesc mai mult lipsa de atenție, de grade diferite, a celor doi copiiști, decît intenția lor de

¹⁹ Vezi C. Giurescu, *Introducere* la M. Costin, *De neamul moldovenilor*, București, 1914, p. XIII, XVI—XVII.

²⁰ Liviu Onu, recenzie la P. P. Panaitescu, *Manuscrisele slave din Biblioteca Academiei R.P.R.* vol. I, [Buc.], 1959, în „Studii și cercetări de bibliologie”, V (1963), p. 394.

a aduce îmbunătățiri textului pe care-l copiau. Lipsa de atenție este evidentă, de asemenea, în cazul omisiunilor care apar fie într-un text, fie în celălalt.

În continuare, reproducem paralel câteva diferențe tipice dintre ms. P și B, extrase din *De neamul moldovenilor*²¹: 1) *cu acest nume*, român (P) / *cu acest numi rămîni* B. cf. 241/8; 2) *a scrie* (P) / *am scrie* / (B; cf. 241/10); *Traian* (P) / *Traian* (B; cf. 241/12); 4) *înfundat* (P) / *înfundată* / (B; cf. 241/14); 5) *și o dată descălecați sînt* (P) / *di o dată discălecaț sînt* (B; cf. 242/18); 6) *s-au pustiiit de tatar* (P) / *s-au pustuit de tatar* (B; cf. 242/28); 7) *ori cît au fost destul* (P) / *ori că i-au fost distul* (B; cf. 242/28); 8) *di Italiia și de împărăția Rîmului* (P) / *din Italiia și din împărăția Rîmului* (B; cf. 244/29); 9) *în dricul Italii toati* (P) / *în dricul Italii iasti* (B; cf. 245/1); 10) *drept spre apusul soarelui, tot nu așa diparte din* (P) / *drept spri apusul soarilui iaste, nu așa diparte di* (B; cf. 245/3—4); 11) *cari-l știm mai toți ca tot pe Dunări* (P) / *carile îl știm mai toț că iasti pă Dunări* (B; cf. 245/4—5); 12) [omisiune în P] / *acii limbi Colfo di Vineția, adică „limba” sau grumazii din Vineția; să zici* (B; cf. 245/10—11); 13) *spre amezăzi* (P) / *spre amiază noapți* (B; cf. 245/18—19). În unele cazuri, construcțiile corecte să află în ms. P, și anume exemplele de sub nr. 1 (în celelalte manuscrise, pluralul: *români, românii, rumâni*), 2—7, 8 (făcînd abstracție de alternanța fonetică *i : e*); în celelalte cazuri construcția corectă este transmisă de ms. B (exemplele de sub nr. 9—13).

Asemenea diferențe, ca cele citate de noi aici, nu se pot explica altfel decît independent și exclud posibilitatea derivării unui manuscris din celălalt.

Descendența manuscriselor P și B din același prototip (de asemenea copie) explică și elementele comune existente numai în cele două manuscrise. Dăm câteva exemple tot din *De neamul moldovenilor*, notînd pe prim plan versiunea curentă în marea majoritate a manuscriselor cunoscute, iar în paranteze drepte versiunea din mss. P și B corespunzătoare textului spațiat: 1/ *Începutul țărilor acestora și neamului moldovenesc și munteneșc* [neamul muntenesc și moldovenescu (moldovinescu B) P, B]; 2/ *de unde sînt veniți* [omisiune în P, B] *strămoșii lor pre aceste locuri*; 3/ *supt ce nume au fost întîi* [dintîi P, B]; 4/ *numele acest de acum, moldovan și muntean* [muntean și moldovan P, B]; 5/ (titlu) *din ce țară* [țări P, țără B] *au eșit strămoșii lor*; 6/ *nu așa depărtată de* [diparte di P, B] *țara noastră*; 7/ *să zice cu alt nume și Marea Adriaticum* [Mării Adriaticum P, Mării Adriticum B].

Elemente comune de redactare, ca cele de mai sus, își au originea în manuscrisul de bază *X^{3'''}* și constituie argumente sigure că mss. P și B derivă dintr-un prototip comun și că acest prototip, ms. *X^{3'''}*, a fost scris de

²¹ Prin cifrele în fracție, așezate în paranteze, trimitem la textul corespunzător din ediția MCO₁. Exemplele 1—7 sînt din predoslovia, iar 8—13 din cap. I al lucrării lui M. Costin.

Dislocarea de text în manuscrisele P,B,G,I,

Succesiunea normală a textelor

ms. P.

ms. B.

ms. G.

ms. I.

paginile corespunzătoare în MCO₁

Tabla de materii	1 r°—3 v° ¹	—	—	—	—
<i>De neamul moldovenilor</i>					
Predoslovie	7 r°—8 v°	1 r°—2 v°	3 r°—6 v°	2 r°—3 v°	241—244
Lista istoricilor	9 r° ²	3 r°	7 v°	4 r°	244
Cap. I [partea 1 și 2]	10 r°—12 r°/rd. 17	3 r°—5 r°/rd. 26	8 r°—12 v°/rd. 17	4 r°—6 r°/rd. 30	244—248/rd. 32
[partea 3]	22 r°/rd. 19—22 v°	15 r°/rd. 18—v°	30 v°/rd. 17—21 v°	16 r°/rd. 4—25	{ 248/rd. 32—249/rd. 20 249/rd. 21—255/rd. 11 255/rd. 11—257/rd. 11
Cap. II	23 r°—25 r°	15 v°—18 r°	31 v°—36 v°	16 r°/rd. 25—18 v°	
Cap. III	25 v°—26 r°	18 r°—19 r°	36 v°—38 r°	18 v°—19 v°	
Cap. IV [inceputul]	26 r°—27 v°/rd. 8	19 r°—20 r°/rd. 15	38 v°—40 v°/rd. 20	19 v°—20 v°/rd. 16	
[restul]	12 r°/rd. 17—16 r°	5 r°/rd. 26—9 v°	12 v°/rd. 17—20 v°	6 r°/rd. 30—10 r°	257/rd. 11—265/rd. 8
Cap. V	16 v°—18 r°/rd. 11	9 v°—11 v°	21 r°—24 r°	10 v°—12 r°	267/rd. 23—273/rd. 6
<i>Viața lumii</i>					
Predoslovie	18 r°/rd. 12—v°	11 v°—12 r°	25 r°—v°	12 v°	318
Înțelesul stihurilor	19 r°	12 r°—v°	25 v°—26 v°	13 r°	319
Textul poemului	19 v°—21 v°	12 v°—14 v°	27 r°—29 v°	13 v°—15 v°	319—323
Înțelesul pildelor	21 v°—22 r°/rd. 19	14 v°—15 r°/rd. 17	30 r°—v°/rd. 16	25 v°—16 r°/rd. 4	323—324/rd. 10
[p. 1]					
[partea 2]	27 v°/rd. 8—19	20 r°/rd. 15—ult. rd.	40 v°/rd. 20—41 r°	20 v°/rd. 16—209	324/rd. 10—21
<i>Graiul solului tătăresc către Alexandru Machidon</i>	28 r°—29 r°	20 r°—21 v°	41 v°—43 v°	21 r°—22 r°	315—317/rd. 11
etc.					

LEGENDĂ

- 1 Urmează 6 pagini albe (f. 4 r°—6 v°)
- 2 Urmează o pagină albă (f. 9 v°)
- 3 Urmează o pagină albă (f. 7 r°)
- 4 Urmează o pagină albă (f. 24 v°) cu o însemnare a copistului.

ms. P = ms. rom. 1 (Bibliothèque Nationale, Paris)

ms. B = ms. rom. 401 (B.A.R.S.R.)

ms. G = ms. rom. 580 (B.A.R.S.R.)

ms. I = ms. rom. 2715 (B.A.R.S.R.)

MCO = M. Costin, *Opere* [ed. I], ed. P. P. Panaitescu, București, 1958



— săgeata indică locul unde a fost copiat și unde se află textul respectiv (prima alternativă a dislocării foilor)

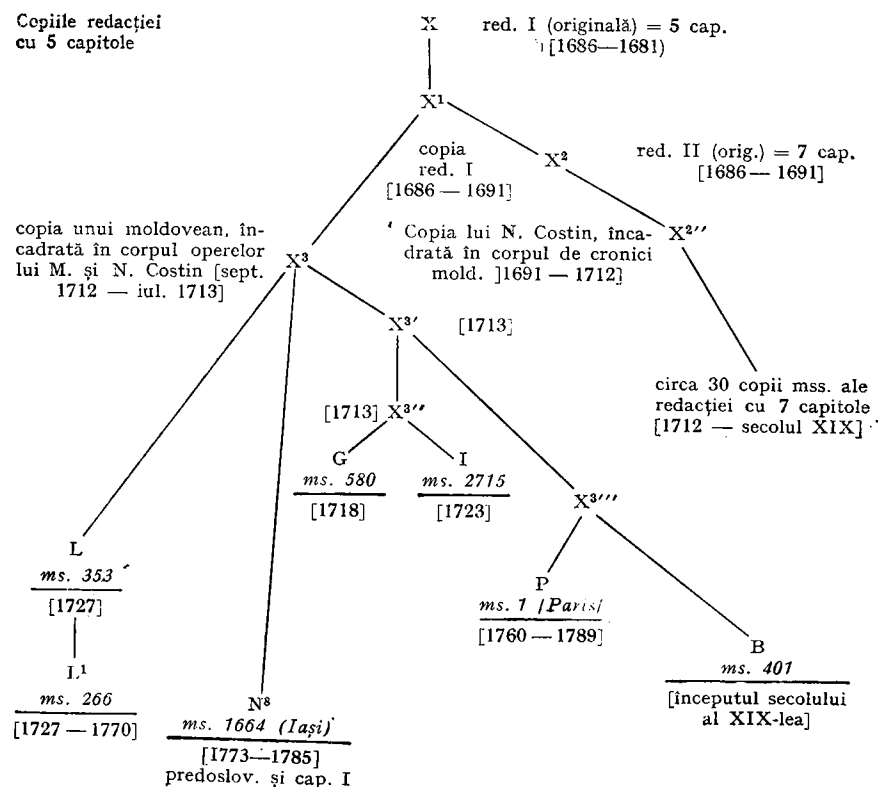


= săgeata indică cea de-a doua alternativă a dislocării foilor

un muntean. Punerea în vedetă a atributului *muntenesc*, respectiv *muntean*, și trecerea pe planul al doilea a atributului *moldovenesc*, respectiv *moldovan* (vezi exemplele de sub nr. 1 și 4), constituie o inversiune pe care nu putea s-o facă decât un muntean. Repetiția este un indiciu că inversiunea nu e întâmplătoare.

Faptele expuse pînă aici, precum și analiza manuscriselor L¹ și N⁸, pe care nu le-am avut în vedere în studiul nostru anterior, ne permit să completăm stema versiunilor ce cuprind redacția de 5 capitole a scrierii *De neamul moldovenilor*, după cum se vede în schița alăturată.

Față de manuscrisele puse la contribuție de editorii de pînă acum ai lui M. Costin pentru *De neamul moldovenilor* (L, G, I, B), ms. P conține și cronica lui I. Neculce (f. 245 v^o—310 v^o)²². Prezența cronicii lui Neculce (semnalată atît de O. Densusianu, cît și de C. C. Giurescu) și lipsa de informații cu privire la felul redacției scrierii *De neamul moldovenilor* au determinat pe P. P. Panaitescu și pe autorul prezentei comunicări să includă



²² Menționăm că textul letopisețului lui I. Neculce nu e însoțit de culegerea *O samă de cuvinte*.

manuscrisul miscelaneu din Paris printre manuscrisele grupei N a redacției cu 7 capitole²³. Pornind de la textul propriu-zis al scrierii costiniene, pe care de abia acum am avut posibilitatea să-l consultăm, sîntem în măsură să rectificăm eroarea făcută de noi și să stabilim cu precizie locul ms. P în ramura primei redacții a lucrării lui M. Costin²⁴.

Dintre celelalte două manuscrise (L¹ și N⁸) cu care am completat ramura primei redacții (redacția de 5 capitole) a vechii steme a scrierii costiniene, ms. N⁸ de asemenea conține cronică lui Neculce. *De neamul moldovenilor* din ms. N⁸ se prezintă însă într-un mod cu totul original: predoslovie și începutul cap. I au fost copiate după ms. X³, prototipul lui L și X^{3'}, iar la acestea s-au adăugat restul cap. I și cap. II—VII după ms. X^{'''}, o copie a lui Vartolomei Măzăreanu, din 1773, după o copie executată cu cîțiva ani înainte, probabil de cronicarul Ioan Canta (X^{''}) după N³ (ms. rom. 252 B.A.R.S.R.)²⁵ din grupa N a manuscriselor ce cuprind redacția de 7 capitole! Dintre toate manuscrisele prin care ni s-a transmis *De neamul moldovenilor*, singur ms. N⁸ reproduce acest text folosind pînă la un punct redacția cu 5 capitole, iar de aici înainte redacția cu 7 capitole.

În ceea ce privește predoslovie și începutul cap. I din *De neamul moldovenilor*, ms. N⁸ are caracteristicile generale ale grupului L, G, I, P, B și derivă deci din prototipul lor, ms. X³, copie a unui moldovean, adusă în Țara Românească imediat după executarea ei (1712—1713)²⁶. La cîtva timp după ce a fost copiat în ms. X^{3'} și în ms. L, ms. X³ a ajuns din nou în Moldova (poate în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea), unde a fost folosit ca bază pentru începutul ms. N⁸. Ms. N⁸, în predoslovie și în cap. I din *De neamul moldovenilor* reprezintă în mod cert o „muntenizare”, grefată deci pe un text scris de un moldovean²⁷. Elementul deosebit pe care-l aduce însă ms. N⁸ față de mss. L, G, I, P, B, ale căror trăsături comune le reproduce, sînt completările și retușările la fraza originalului²⁸. Menționăm acest fapt tocmai ca să scoatem în relief o caracteristică a manuscrisului misce-

²³ Vezi P. P. Panaitescu, aparatul critic la MCO₁, p. 394 (cf. MCO₂, vol. II, p. 146); Liviu Onu, *O copie necunoscută...*, p. 306—307.

²⁴ În felul acesta, N⁴ din stema noastră anterioară (vezi *O copie necunoscută...*, p. 306—307), — pentru care însă, din lipsa textului, n-am putut stabili dependența de celelalte manuscrise ale grupei N, — devine P.

²⁵ Vezi art. nostru citat, p. 305—307, 314.

²⁶ Vezi art. cit., p. 304.

²⁷ Fonetismele „muntenesti” ale ms. N⁸ credem că se pot explica ușor prin faptul că, în această epocă (ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea), norma munteană a început să se impună, pe scară tot mai largă, ca normă supradialectală a limbii române literare.

²⁸ Cîteva exemple de completări (notăm plusurile din N⁸ în paranteze drepte): după atîta veci [ce au trecut] de la descălecatul țărilor dintîi...; [Deci] a lăsa iarăș necris...; să scot lumii la vedere felul neamului [acestuia]...; supt ce nume [au fost]...; destul [era] de [la] dînsul și atîta...; nu letopisăță, ci ocări sînt [neamului moldovenilor]. Modificări de topică, lexicale etc. (notăm în paranteze ovale textul modificat din N⁸, corespunzător textului spațiat dinafara parantezelor): multă vreme la cumpănă au stătut (N⁸: au stătut la cumpănă) cugetul nostru...; Biruit-au (N⁸: Biruitu-m-au) gîndul să mă puc...; Țării Muntenesti (N⁸: Românești)...; descălecatul al doile a țării aceștia (N⁸: țării de al doile al Moldovii). Toate exemplele sînt din predoslovie la *De neamul moldovenilor*.

laneu parizian. Ms. P, ca și ms. B, reproduce cu multă fidelitate prototipul $X^{3''}$. Deosebirile dintre ms. P și ms. B, deși destul de numeroase, nu sînt esențiale, după cum am arătat²⁹: ele se datoresc mai mult neatenției celor doi copişti. Comparatia dintre celelalte manuscrise cu redacția de 5 capitole și mss. P și B ne demonstrează că cei doi copişti care au executat aceste manuscrise din urmă au fost în general oameni simpli, fără o cultură deosebită. Scrisul în ms. B este chiar destul de stîngaci. Transcriind ms. $X^{3''}$, amîndoi copişti au supus textul unei moldovenizări. Moldovenizarea privește aproape exclusiv fonetismul expunerii, iar din cadrul acestuia, în-deosebi vocalismul. Ms. P ne oferă în general o moldovenizare mult mai moderată decît ms. B.

Relevăm întîi cîteva particularități fonetice în general comune mss. P și B. Astfel, în timp ce amîndoi copişti acceptă fonetismele muntene *f* conservat în poziția palatalizării (deci nu devenit *h*, ca la cea mai mare parte a scriitorilor moldoveni din sec. XVII) și *z* (în cazurile în care provine din mai vechiul *dz*, curent în Moldova pînă tîrziu), ei moldovenizează pe *j* (<ğ) în forma, de asemenea consacrată în scrierile moldovenilor, *ğ*. Exemple:

1) *fire* (= firea; P) — *firia* (B); *fićini* (P) — *fićini* (B); *să nu-m fii* (pers. 3 sg.; P) — *să nu-mi fii* (B); *fiind* (P, B). 2) *astăzi* (P) — *astăz* (B); *Zice-va* (P, B); *Tîrziu* (P, B); *amezăzi* (P) — *amiazi noapți* (B); *zile* (P) — *zili* (B). 3) *ağungim* (P) — *agiungem* (B); *neagunsu* (P) — *neajunsu* (B); *ğos* (P, B); *ağutoriu* (P) — *ağutor* (B).

În legătură cu formele citate, menționăm pe de o parte inconsecvența copistului ms. B, care lasă să se strecoare fonetisme muntene și printre formele cu *ğ* (*neajunsu*), pe de altă parte faptul că particularitățile muntene coexistă cu cele moldovene la distanțe foarte reduse (în aceeași propoziție, în același rînd sau în rînduri învecinate). Ex.: *neagunsu de fire noastră* /P, f. 7 v^o; cf. MCO₁, p. 242/10; *cîtiva zile mai ģos de Rîm* /P, f. 23 r^o; cf. MCO₁, p. 250/3 — *cîtiva zili mai ģos di Rîm* /B, f. 15 v^o/; sau *agiungem* (B, f. 1 v^o/4), dar *niajunsu di firia noastră* (același manuscris, aceeași pagină, rîndul 5).

Din domeniul vocalismului, înregistrăm frecvența deosebită a lui *i* în locul unde *e* neaccentuat: *di* (P, B); *să știu* (pers. 3 sg.; P, B); *adivarati* (P) — *adivărate* (B); *undi cadi* (P, B); *neguțătorești* (P, B); *cali* (P, B); *iasti* (P, B); *țărili* (P, B); *mari* (fem. sg.; P, B); *cari* (sg.; P, B); *dispre* (P, B); *izbucnești* (pers. 3 sg.; P, B); *lungimi* (sg.; P, B) etc. Această particularitate se întîlnește însă pe o scară mult mai largă în ms. B, decît în ms. P.

7. În cele de mai sus am încercat să prezentăm codicele miscelaneu parizian în relațiile sale cu manuscrisele înrudite, avînd în vedere numai una dintre scrieri: *De neamul moldovenilor* de M. Costin.

Din cele expuse rezultă și contribuția pe care o poate aduce manuscrisul parizian la întocmirea unei ediții critice a scrierii *De neamul mol-*

²⁹ Vezi mai sus.

dovenilor. Fără să infirmăm cu nimic aprecierea făcută de noi în urmă analizei marii majorități a manuscriselor care conțin opera costiniană indicată³⁰, două dintre versiunile examinate recent ale primei redacții (ms. N⁸ și P) pot sta pe același plan cu mss. L, G, I, B, în sensul că pot fi folosite ca izvoare auxiliare, în timp ce versiunea a treia (L¹), care este și fragmentară, poate fi neglijată. Sub raportul autenticității, fără îndoială că manuscrisul parizian este superior ms. N⁸, dat fiind că acesta din urmă, precum am văzut, cuprinde numeroase completări și stilizări ale originalului.

Mult mai ridicată este însă valoarea ms. P, ca și a mss. N⁸ și L¹, sub raportul istoriei limbii române în general și al istoriei limbii române literare în special.

8. Întocmai ca în cazul marii majorități a manuscriselor românești din sec. XVI—începutul sec. XIX, felul cum s-a transmis *De neamul moldovenilor* și mai ales particularitățile de limbă ale manuscriselor înrudite P și B, ridică, pentru cercetătorii istoriei limbii române literare, una dintre problemele cele mai arzătoare: procesul de impunere a normei supradialectale.

Rezumăm aici istoricul familiei de versiuni în care se încadrează ms. P, pentru a urmări câteva aspecte ale acestui complex proces.

Folosind surse diferite, provenite probabil toate din familia Costineștilor, un moldovean a reușit să alcătuiască un corpus al operelor lui M. Costin și N. Costin (X³). În același an (1712) sau în anul imediat următor, manuscrisul respectiv ajunge în Țara Românească, unde, într-un interval de câteva decenii, este transcris în cel puțin două copii (L, X^{3'}), care a servit mai târziu ca bază pentru alte copii (L¹, X^{3''}, G, I, X^{3'''}), executate tot în Țara Românească.

În împrejurări pe care nu le cunoaștem, în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea, manuscrisul miscelaneu inițial (X³) ajunge din nou în Moldova, unde e folosit parțial pentru întocmirea unui miscelaneu de alt tip (N⁸), cuprinzând ciclul letopisțelor Moldovei. De asemenea, una dintre copiile muntene (X^{3'''}) a ajuns și ea în Moldova, unde a fost transcrisă în cel puțin două rînduri (P și B). Una dintre aceste copii moldovene (P) reprezintă o combinație între miscelaneul de tipul X³ (corpus operelor lui M. Costin și N. Costin) și miscelaneul de tipul al doilea (cu ciclul letopisțelor Moldovei).

Chiar această circulație interregională a manuscriselor (în Moldova și în Țara Românească) și transcrierea în altă zonă dialectală (Țara Românească) a unor opere redactate de moldoveni, apoi reproducerea în Moldova a unor copii muntene ale acelorași opere, constituie factorii asupra cărora vrem să atragem atenția în mod deosebit, factori care au contribuit din plin, dar nu exclusiv — bineînțeles, la impunerea treptată a normei fonetice muntene ca normă supradialectală. Astfel, am văzut că ms. P și B, copii moldovene ale unui manuscris muntean, deși încearcă o remoldove-

³⁰ Liviu Onu, *O copie necunoscută...*, p. 315.

nizare a textului original, aceasta este în general moderată. Amândoi copişti au acceptat aproape în întregime norma munteană în consonantism şi în vocalism. Prezenţa lui *ğ* (faţă de mai noul *j*) şi a lui *i* (în locul unui *e* neaccentuat) sînt periferice în sistemul lingvistic al copistului ms. P. Predominante sînt normele supradialectale. Cu timpul, în sec. XIX, şi ultimele „moldovenisme” fonetice vor ceda tot mai mult normei unice supradialectale.

În acelaşi sens se pot aminti şi operele altor scriitori moldoveni din epoca veche, dintre care unii (de ex. : Gr. Ureche)³¹ au avut o priză deosebită în Ţara Românească.

³¹ Vezi observaţiile noastre din „Steaua” (Cluj), an. VII (1956), nr. 8, p. 87—88, în legătură cu „muntenizarea” la care a fost supus textul cronicii lui Gr. Ureche.

SCRISUL ROMÂNESC CU CARACTERE LATINE ÎN BRAȘOV ȘI ȚARA BÎRSEI ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

VALERIA CĂLIMAN

Stadiul de față este rezultatul unei cercetări îndelungate a documentelor și actelor românești, scrise cu caractere latine, din arhivele brașovene. Aceste acte au fost parțial semnalate. Actele din Arhiva Bisericii Sf. Nicolae au fost publicate de dr. Sterie Stinghe¹, dar au fost transcrise împreună cu actele cirilice, fără ca să formeze obiectul unei cercetări speciale. N. Iorga², semnalînd un act din colecția bisericii Sf. Nicolaie, se mărginește să specifice că este scris „cu ortografie ungurească”.

Constantin Stoide³ în introducerea catalogului documentelor românești semnalează actele scrise cu caractere latine din Arhivele Statului din Brașov, și cum proveniența acestor acte este din Țara Bîrsei, iar ele datează din jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea, autorul ajunge la concluzia că centrul mișcării de introducere a scrisului românesc cu caractere latine a fost Zîrneștiul.

Studierea actelor brașovene din secolul al XVIII-lea prezintă un aspect inedit al istoriei noastre literare.

Brașovul, centru al introducerii alfabetului latin în scrisul românesc

Actele brașovene nu mai constituie o demonstrație experimentală, ca încercarea lui Luca Stroici. Nici o armă de propagandă religioasă, pornită dintr-o officină străină, ca tipăriturile religioase din secolul al XVIII-lea, ci ele atestă o mișcare românească de mari proporții, care a luat ființă în Brașovul atîtor inițiative românești. Scrisul românesc cu caractere latine a luat la Brașov un avînt atît de important în secolul al XVIII-lea și s-a extins în Țara Bîrsei, încît se impune o minuțioasă cercetare a condițiilor istorice în

¹ Dr. Sterie Stinghe, *Documente privitoare la trecutul românilor din Schei*, vol. I, Brașov, 1901. Autorul nu indică cota actelor din arhivă și le dă o numerotare curentă.

² N. Iorga, *Analele Academiei Române*, seria II, vol. XXI, p. 265—6, reproduce documentul nr. 113 din Arh. Sf. Nicolae, care poartă în volumul Stinghe nr. 33, p. 91.

³ *Catalogul Documentelor Românești din Arhivele Statului* (din Brașov), vol. I (1521—1799), București, 1955, p. XIV—XVII.

care s-a desfășurat acest fenomen. Această manifestare inovatoare a fost adoptată aproape în unanimitate de logofetii și scribii brașoveni.

Cele câteva sute de documente pe care le-am cercetat în Arhivele Statului și în Arhiva Bisericii Sf. Nicolae din Brașov sînt mărturia unei tendințe consecvente de a adopta această scriere și de a crea un sistem ortografic, după ce două secole și mai bine scrisul românesc a utilizat alfabetul cirilic, care era bine adaptat limbii române, avînd semnele specifice sunetelor din limba noastră.

Școala românească de la Sf. Nicolae a fost focarul acestei mișcări, iar cultura umanistă a reprezentanților ei — despre care cultură vom vorbi în mod special — a îndemnat pe scriitorii acelor vremuri să rupă cu trecutul și să se înscrie printre antemergătorii unei reforme, care s-a realizat numai după un secol și câteva decenii.

Din colaborarea dintre magistratul Brașovului — organ de conducere al orașului — și cărturarii de la biserica Sf. Nicolae din Schei, care erau și scribii magistratului, s-a născut această reformă a scrisului românesc. Pentru înfăptuirea ei a fost nevoie de oameni instruiți, cunoscători ai limbii latine, limbă care avea să împrumute scrisului românesc elementele de bază — alfabetul. Cunoașterea limbii latine a servit de imbold adoptării caracterelor latine. Am văzut acest fenomen și în încercările episodice anterioare.

Cultura umanistă a școlii de la Sf. Nicolae

Nu mai este cazul să insistăm asupra culturii latine a slujbașilor magistratului din Brașov. Dar este cazul să semnalăm cultura latină a preoțimii române din Brașov. Cunoașterea limbii latine făcea parte din cultura umanistă a preoțimii brașovene. Cînd cronicile bisericești caracterizează pe preoții de seamă ele menționează „cunoștea mai multe limbi“, „era învățat“. Este lung șirul de preoți-cărturari ai școlii de la Sf. Nicolae⁴ și este veche cultura lor umanistă. Personalitatea de vastă cultură a popii Oprea se impune din secolul al XVI-lea⁵.

Nu cunoaștem programa oficială de învățămînt a limbii latine în școlile brașovene⁶, dar întîlnim preoți și cărturari cunoscători ai limbii latine.

Cînd în secolul al XVII-lea Ilinca Leurdeanu, nepoata lui Mihai Vițeazul — fiica lui Pătrașcu Vodă — semnează cu caractere latine zapise cirilice⁷, nu trebuie să uităm legăturile lui Pătrașcu cu Brașovul⁸, nici

⁴ Vezi Nicolae Sulică, *Minunata cetate a Brașovului. Cărturari brașoveni ai secolului al XVI-lea, ctitori ai limbii noastre literare*, Brașov, 1943.

⁵ Pavel Binder, *Diaconul Oprea, primul dascăl umanist român* — lucrare în manuscris.

⁶ Nicolae Sulică, *Cea mai veche școală românească din cuprinsul României — Omagiu lui Constantin Kirițescu*, București, Cartea Românească, p. 14—15.

⁷ St. Nicolaescu, *Documente slavo-române cu privire la relațiile Țării Românești și Moldovei cu Ardealul în secolul XV și XVI*, București, 1905, p. 304.

⁸ A. A. Mureșianu, *Lucruri nouă din trecutul românilor brașoveni. Un dascăl brașovean necunoscut din sec. al XVII-lea*, în „Țara Birsei“, III (1931), nr. 6 (nov.—dec.), p. 500.

faptul că Ilinca s-a refugiat la Braşov⁹, unde a ajuns-o „vreamea petrecerii din această lume“¹⁰.

La sfîrşitul secolului al XVII-lea este atestat la Sf. Nicolae dascălul polonez, cunosător al limbii latine, Alexandru¹¹.

În secolul următor preoţii de la Sf. Nicolae Radu Tempea II — cronicarul — şi Radu Tempea III, fiul său¹², erau cunosători ai limbii latine. Tot aşa şi preotul, mai târziu protopop al Braşovului, Eustatie Grid¹³.

Aceste mărturii de cunoaştere a limbii latine a preoţilor şi dascălilor braşoveni sînt dovezi de netăgăduit a culturii lor umaniste şi implicit a învăţării limbii latine în şcoala românească din Schei.

Logofeţii magistratului, preoţi la Sf. Nicolae

Cronicile bisercii Sf. Nicolae menţionează că preoţii înainte de sfinţire slujeau ca diaconi, iar diaconii se alegeau dintre dascăli. Prin această filieră dascăl — diacon — preot au trecut logofeţii români ai magistratului şi ei sînt aceia care au impus în scrisul românesc alfabetul latin.

Scriitorul cu caractere latine trebuia să înfrîngă două mari obstacole : tradiţia şi comoditatea.

Tradiţia, care leagă pe om de tiparul obişnuinţei şi se opune cu îndărătnicie oricărei schimbări. Comoditatea, care îl împinge pe om pe drumul cel mai lesnicios şi uşor accesibil şi-l face să evite efortul. Alfabetul cirilic era potrivit sunetelor limbii noastre şi avea posibilitatea de a reda grafic variaţiile de rostire. Avea semne pentru toate sunetele limbii. Pentru scriitor era comod şi simplu să scrie cu literele cirilice. În schimb, alfabetul latin nu avea toate caracterele necesare sunetelor din limba română. Nu avea semne pentru multe sunete şi utilizarea lui ridica o serie de probleme de ortografie.

Scriitorul trebuia să găsească soluţii pentru aceste neajunsuri. Din tih-nita lui îndelenticire de pisar şi scrib, el se transforma într-un deschizător de drumuri, într-un inovator, frămîntat de a găsi soluţia cea mai potrivită

⁹ N. Iorga, *Studii şi Documente*, vol. V, p. 549—550.

¹⁰ Candid Muşlea, *Biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului*, vol. I, Braşov, p. 105.

¹¹ „Hunc librum scripsi ego Alexandrus Perceptor Polonus, anno Domini 1699“ ; în N. Iorga, *Studii şi Documente*, vol. VII, p. 218—219.

¹² Candid Muşlea, *O dinastie de preoţi şi protopopi Radu Tempea*, Edit. Astra, Braşov, 1939. Tatăl cronicarului Radu Tempea, primul preot cu acest nume, decedat în 1713, era braşovean, nepot de soră al protopopului Staicu. Întîi dascăl 4 ani, apoi diacon 4 ani, după ce s-a preotit a fost un an preot la Săcele şi un an preot la Făgăraş (1698—1699), de unde este adus la Braşov. Menţiunea venirii lui R. Tempea de la Făgăraş o interpretează greşit A. A. Mureşianu, *Cîteva dovezi de viaţă şi cultură românească la Braşov*, în „Țara Bîrsei“, IV (1932) nr. 3 (mai—iunie), p. 217, susţinînd că își trăgea originea dintr-o familie de boieri făgărăşeni. Şi numărul de ordine dat preoţilor Radu Tempea în lucrarea citată este eronat.

¹³ Candid Muşlea, *Protopopul Eustatie Grid*, extras din „Țara Bîrsei“, Edit. Unirea Braşov, 1933.

pentru a învinge greutățile ce stăteau în calea aplicării alfabetului latin. Aceste greutăți au fost învinse de școala românească de la Sf. Nicolae.

Istoricii noștri literari atribuie pe nedrept reprezentanților școlii ardelenene inițiativa introducerii alfabetului latin în scrisul românesc. Problema alfabetului latin a fost cercetată numai incidental și cercetările au urmărit numai tipăriturile, fără a lua în considerare manuscrisele brașovene, a căror apariție și dăinuire este condiționată de relațiile specifice dintre români și magistratul orașului, mai bine zis între biserica Sf. Nicolae și magistrat. Preoții români de la Sf. Nicolae, trecuți prin filiera dascăl — diacon — preot, erau scribii oficiali ai magistratului pentru redactarea corespondenței românești. Ei figurează în cele mai vechi socoteli ale Brașovului.

Dacă condițiile istorice au impus în Țara Românească și Moldova menținerea alfabetului cirilic, cu totul alta a fost situația în orașele Transilvaniei. În mediul poliglot al Brașovului, unde conducerea era în mîna clasei dominante și privilegiate a străinilor, poporul român cu nesfîrșitele lui jalbe și pricini, născute din condițiile de oprimare în care se găsea, a deschis problema scrisului românesc.

Conducerea Brașovului, nevoită să corespundă cu țările românești și dincolo de Carpați, a angajat scriitori români din cele mai vechi timpuri. Nici scriitorii străini nu erau necunosători ai limbii române și în multe lor acte interne, socoteli, dovezi, certificate, adeverințe privitoare la români erau siliți să scrie românește, cel puțin numele împričinaților, sau să indice obiectul despre care era vorba în act sub denumirea românească.

Din secolul al XV-lea apar în registrele de impozit ale Brașovului, alcătuite pe cartiere, din 1475, tabele nominale ale întregii populații a orașului, indicîndu-se an de an impozitul plătit de fiecare locuitor pînă în secolul al XVIII-lea.

Aceste registre, redactate întîi în latină și apoi în limba germană cu caractere gotice, trec numele românești cu caractere latine cu o grafie adaptată limbii românești.

Din varietatea acestor nume proprii consemnate în secolul al XV-lea, al XVI-lea și al XVII-lea, se desprinde o grafie a sunetelor românești aproape consecventă. Scriitorii au stabilit prin notații convenționale simbolul sunetelor românești, fără corespondență în alfabetul latin. Urmînd grafia germană au redat prin grupe de litere sunetele românești, care nu aveau semne în alfabetul latin. Acest procedeu l-au urmat atît străinii cît și românii. Între străini vom aminti cîteva nume din secolul al XVIII-lea: Georg Rheter¹⁴, castelanul de la Bran Privigyei¹⁵, inspectorul Johann Wentzel¹⁶, Georg Rott¹⁷, dar cei mai mulți scriitori n-au putut fi identificați. După scris însă se pot foarte limpede deosebi dacă sînt români sau străini acești scriitori, după felul cum a u d ei sunetele românești. Cînd sunetul „î“ apare redat cu litera „u“, iar „ă“ este redat prin „o“, noi avem certitudinea că

¹⁴ Arh. St. Brașov, fond Acte Judecătorești, nr. 20/1752, transcrie cu caractere latine trei acte românești.

¹⁵ Arh. St. Brașov, fond Acte Bran, nr. 5/1795 anexa I.

¹⁶ Arh. St. Brașov, fond Actele Magistratului, nr. 1802/1803.

¹⁷ Arh. St. Brașov, fond Act. Magistr., nr. 1871/1799.

scriitorul nu este român. Urmînd acest procedeu vom putea deosebi — cu oarecare aproximație — pe scriitorii străini de cei români, putînd stabili aportul acestora din urmă la crearea alfabetului fonetic latin, adaptat limbii române.

Din multiplicitatea de forme atestate, vom deosebi ca fenomene izolate aportul incidental al străinilor, iar grafia consecventă, care cu mici variații redă sunetele specifice limbii române în veșmîntul alfabetului latin, o vom socoti ca o realizare transmisă prin tradiție de-a lungul secolelor, culminînd în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea, cînd scrisul românesc cu litere latine a înlocuit aproape cu totul scrisul cirilic.

Acest scris, rezultat al tradiției locale brașovene, ne înfățișează soluția adusă pe cale nemijlocită de reprezentanții direcți ai poporului, care au căutat să realizeze simplu, uzînd de procedeele transmise de tradiție, o grafie cu litere latine a scrisului românesc, pentru a satisface nevoile clasei exploatate și obidite de oameni săraci și necăjiți, care se îndreptau în lupta lor pentru dreptate cu jalbe și cerei spre cei care aveau în mînă și cuțitul și pîinea. Adoptînd un sistem fonetic, curentul de scriere cu litere latine brașovean a avut un pronunțat caracter popular. El servea interesele maselor populare și era răspîndit și adoptat de reprezentanții poporului, spre deosebire de mișcarea de mai tîrziu a școlii ardelenе, mișcare cărturărească, care se adresa unui cerc mai restrîns de inițiați.

Din raportul de dependență dintre popor și magistratul Brașovului s-a născut scrisul românesc cu caractere latine. El s-a născut dintr-o necesitate istorică, a oglindit mediul în care a trăit, a luptat, a suferit și a dăinuit poporul român în decursul veacurilor.

Cînd Samuil Micu tipărește primele cărți cu alfabet latin, iar mai tîrziu reprezentanții școlii ardelenе și latiniste încearcă să creeze o grafie românească cu litere latine, sistemul acestora pornește pe alte baze. Mișcarea lor este de proveniență cărturărească, iar scrisul urmează principiul etimologic, formînd o piedecă de cîteva decenii în calea introducerii alfabetului latin.

Radu Tempea — cronicarul — și un scriitor neidentificat

Documentele păstrate la Arhivele bisercii Sf. Nicolae, scrise cu caractere latine, dovedesc cu cîtă siguranță scriau cu litere latine dascălii și preoții de la biserica Sf. Nicolae. Ele nu constituie fenomene episodice sau experimentale, ci trădează o siguranță ortografică, am putea spune o școală.

Este vorba de scrisorile protopopului Florea Băran, adresate unui enoriaș brașovean, Christophor Voicu, dus la Viena ca reprezentant al intereselor bisericii Sf. Nicolae, care sînt scrise în 1724 și 1725. Corespondența protopopului Băran este scrisă de două persoane diferite. Protopopul semnează numai scrisorile și adaugă uneori o apostilă cu caractere cirilice — deci el nu scria cu litere latine. Unul dintre scriitori a putut fi identificat. Este vorba de Radu Tempea, cronicarul, al doilea din seria preoților cu

acest nume la Braşov în secolul al XVIII-lea¹⁸. Acest dascăl — diacon — preot şi apoi protopop al Braşovului, al cărui scris atât cu caractere cirilice cât şi cu caractere latine este de o deosebită frumuseţe şi eleganţă, a adresat şi el trei scrisori cu caractere latine lui Christophor Voicu la Viena. Scrisorile, prevăzute cu semnătura lui¹⁹, comparate cu scrisorile redactate de unul din scribi scrisorilor protopoului Băran²⁰ ne demonstrează în chip evident, în urma studiului grafologic, că acestea sînt scrise de Radu Tempea.

Ce priveşte al doilea scriitor cu caractere latine al corespondenţei lui Florea Băran²¹, n-am putut găsi o dovadă concludentă. Autorul corespondenţei este sau Teodor Băran, fiul protopopului Florea Băran, format în acelaşi timp şi în acelaşi mediu cu Radu Tempea, devenit acestuia aprig adversar, sau Eustatie Grid, fiul protopopului Vasile Grid. Şi aceste scrisori sînt semnate de protopopul Băran cu litere cirilice²².

Vom menţiona particularităţile de grafie ale celor doi scriitori, care au unele elemente comune, dar se şi deosebesc în felul lor de a scrie.

Deşi nici unul din ei nu are o ortografie lipsită de şovăieli, totuşi putem afirma că sistemul lor ortografic nu este tributar ortografiei maghiare — aşa cum afirmase N. Iorga — ci ei utilizează o ortografie bazată pe principiul fonetic. Amîndoi utilizează litera *a*, fără nici un semn distinctiv pentru sunetul *a*. Această grafie este foarte importantă, pentru că străinii, sub influenţa scrierii maghiare, pun un accent pe litera *a*, accent care va apărea în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea şi la logofeţii din Ţara Bîrsei, sub influenţa bucoavelor oficiale.

Această literă *a*, a celor doi scriitori braşoveni, redare directă a sunetului prin litera latină, fără intermediul accentului împrumutat din alfabetul maghiar, este caracteristica şcolii fonetice braşovene din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Ea derivă din cunoştinţa directă a limbii latine şi se aplică scrierii româneşti.

¹⁸ Trebuie menţionat că niciunul din biografii lui Radu Tempea II: Candid Muşlea, *O dinastie de preoţi şi protopopi Radu Tempea*, Braşov, Edit. Astra, 1939; S. Dragomir, *Istoria desrobirii religioase a românilor din Ardeal în secolul XVIII*, Sibiu, 1920; A. A. Mureşianu, *Cîteva dovezi vechi de viaţă şi cultură românească la Braşov*, în „Ţara Bîrsei”, IV (1932), nr. 3 (mai—iunie), n-au cunoscut această latură a activităţii lui.

¹⁹ Documentele din Arh. Sf. Nicolae, Braşov, nr. 122/1724, 125/1724, 128/1724 sînt publicate de Dr. Sterie Stinghe, *op. cit.*, sub numerele 42 (p. 109—110), 44 (p. 115—116), 47 (p. 120).

²⁰ Arh. Sf. Nicolae Braşov, nr. 133/1724, 114/1724, 118/1724, 121/1724, 124/1724, 126/1724 etc.

²¹ Arh. Sf. Nicolae Braşov, nr. 115/1724, 116/1724, 117/1724, 119/1724, 120/1724.

²² Pentru identificarea scriitorului am găsit mai multe elemente. În Arhivele Statului din Braşov în fondul Acţiunilor românilor din Schei contra magistratului, fila 535 este scrisă de Radu Tempea — fără să i se menţioneze numele — iar fila 536 este scrisă de aceeaşi mînă cu autorul neidentificat al scrisorilor lui Băran. Filele nu poartă nici o semnătură. În fondul Actele Magistrului nr. 59/1733 anexa 5, există o certificare scrisă cu caractere latine de Teodor Băran. Nu am putut face expertiza grafologică a acestor piese, dar făcînd aceasta, se va putea proceda la identificarea scriitorului necunoscut, sigur preot la biserica Sf. Nicolae, care a redactat o parte din corespondenţa protopopului Băran.

Litera *e* are două valori : *e* și *ă*.

Litera *i* are două valori : *i* și *î*.

Cîteodată *î* este marcat prin litera *e*.

Cea mai evidentă tendință fonetică a grafiei celor doi scriitori este redarea lui *iot* prin litera *j*. Diferențierea consecventă dintre *i* și *iot* arată tendința lor vădit fonetică, ei redînd prin semne distincte două sunete de valori deosebite din limba noastră, diferențiere pe care ortografia actuală — deși fonetică — nu o face.

Sunetul *č* este marcat tot fonetic prin grupa de sunete *ts*. Fonetic este redat și sunetul *ț*, în grafia scribului neidentificat, prin grupa *tz*. Scrisul lui însă nu e consecvent. Uneori redă sunetul prin litera *z*.

Radu Tempea folosește grupa *cz*. Sunetul *ș* este redat prin *s*, rar *ss*.

Sunetul *c* este redat prin *k*.

Sunetul *s* este redat sau *ß* („scharfes *s*“ = *s* ascuțit german), sau prin literele *sz*, uneori *s*.

Sunetul *j* este transcris *zs*.

Numele lunilor este redat în latinește.

Din aceste exemple sumare reiese că cei doi scriitori erau cunoscători ai latinei, aveau o deprindere a scrisului românesc cu caractere latine și pentru redarea unor sunete, neexistente în latină, au creat o grafie, pornind de la principiul fonetic, natural, influențați și de grafia altor limbi moderne, care utilizau alfabetul latin.

Din datele biografice ale lui Radu Tempea — cronicarul — și ale fiului său, preotul Radu Tempea (1720—1763), știm că amîndoi erau cunoscători ai limbii latine, iar acest fiu, preoțit la Brașov în 1742, prin căsătorie va crea pentru urmașii săi o legătură cu descendenții unei alte familii strîns legată de evoluția scrisului românesc cu caractere latine, la Brașov, cu familia negustorului Iene Lazăr. Anca²³ soția lui Radu Tempea — fiul cronicarului — era soră cu Zamfira Lazăr, soția lui Iene Lazăr. Fiii lui Iene Lazăr : Pavel, Dumitru și Lazăr în mod succesiv logofeți ai magistratului din Brașov, împreună cu vărul lor Petru Popovici, fratele popii Radu Tempea, nepotul cronicarului — au continuat tradiția școlii de la Sf. Nicolae și ne-au lăsat sute de documente scrise cu caractere latine.

Multe familii românești brașovene din secolul al XVIII-lea, despre care Arhivele Statului din Brașov păstrează un imens material documentar — prea puțin și prea sectar întrebuintat — înrudite prin căsătorii, sînt reprezentate în această mișcare a scrisului românesc cu caractere latine.

Înainte de a studia aportul fraților Lazăr și a celorlalți logofeți, negustori și preoți brașoveni care au scris românește cu caractere latine, trebuie să menționăm logofeții din Țara Bîrsei, care au dezvoltat o activitate intensă în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea.

²³ Anca preoteasa a răposatului preot Radu Tempea a fost soră cu Zamfira Lazăr, soția lui Iene Lazăr. Ele au moștenit de la mama lor o dîrstă. Anca lasă dîrsta norei Marina și nepotului diacon Radu dacă va deveni preot. 20.I.1790. Arh. St. Brașov, fond IV F, vol. 53, p. 621.

Logofătul „Iuon Costandin“ din Zîrnești

Din documentele aflate în Arhivele Statului din Brașov desprindem următoarele date biografice ale lui Iuon Costandin. Este născut în 1713²⁴. Pentru prima dată îl găsim menționat ca logofăt în Zîrnești, în conscripția din 1746²⁵. Avea casa lui în Zîrnești²⁶. Era dascăl²⁷, apoi birău²⁸. Făcînd parte din dregătorii satului, Iuon Costandin s-a bucurat de stima oamenilor, pînă la moartea sa, întîmplată în 1792²⁹.

Iuon Costandin a desfășurat o vastă activitate de logofăt la Zîrnești. O jumătate de secol jalbele și actele zîrneștenilor sînt scrise de mîna logofătului, cu o caligrafie foarte îngrijită, cu o ortografie neșovăitoare, simplă fonetică, actele redactate de el fiind scrise cu litere latine. Cunoscător al limbii latine, el data actele în latină. Grafia lui, pe lîngă influența școlii brașovene prezintă și o influență de proveniență străină³⁰, probabil o influență a școlii românești din Făgăraș³¹. O deosebire fundamentală față de scrisul școlii brașovene este apariția literii *a* cu accent pentru sunetul *a*. Redăm sistemul ortografic al logofătului Costandin: *á* = *a*, *en* = *în*, *e* = *ă*, *ss* sau *ß* (*s* ascuțit german) = *s*, *s* = *ș*, *rr* = *r*, *ts* = *ț*, *cz* = *gi*, *u* = *i*. Această scriere, cu mici variații, se impune în Țara Bîrsei și se generalizează.

Fiul său, logofătul cu același nume, care îndeplinea funcția de logofăt al satului încă din timpul vieții tatălui său, nu s-a bucurat de același prestigiu ca bătrînul Iuon Costandin, pornindu-se în 1799 o mare campanie în Zîrnești, spre a-l îndepărta din funcția de logofăt. Și logofătul cel tînăr datează actele în latinește, dar suprimă consoanele duble și modifică sistemul ortografic.

²⁴ Dintr-un proces, în care figurează ca martor, reiese că la 19 aprilie 1751 era de 38 ani (Arh. St. Brașov, fond. Act. Magistr. nr. 27/1752 anexa 4).

²⁵ Arh. St. Brașov, fond Conscripția din Zîrnești, f. 44.

²⁶ Arh. St. Brașov, fond Act. Magistr. nr. 27/1752

²⁷ Arh. St. Brașov, fond Act. Magistr. nr. 1358/1785.

²⁸ Arh. St. Brașov, fond Act. Magistr. nr. 382/1777.

²⁹ Arh. St. Brașov, fond Act. Judec. nr. 15/1792, relatează cheltuielile făcute de moștenitorii lui Iuon Costandin la înmormîntarea tatălui lor. Deci data morții stabilită de C. Stoide, *op. cit.*, p. XVI, este greșită.

³⁰ Nu cunoaștem unde a învățat dascălul Iuon Costandin, dar desigur logofeții din Țara Bîrsei au fost direct influențați de școala din Făgăraș.

Vezi: Nicolae Aron, *Monografia bisericilor, școalelor și reuniunilor române din Făgăraș*, Făgăraș, 1913, p. 207 și urm.; A. A. Mureșianu, *Lucrări nouă din trecutul românilor brașoveni. Un dascăl brașovean necunoscut din veacul al XVII-lea*, în „Țara Bîrsei”, III (1931), nr. 6 (nov.—dec.), p. 500 și urm.

³¹ Iată ce zice Aurel A. Mureșian, *op. cit.*, p. 502: „Văduva principelui ardelean Gheorghe Rakoczy I, prietinel și aliatul lui Matei Vodă Basarab, n-a întemeiat în realitate o școală nouă românească, sau chiar cea dintîi școală românească a Făgărașului, precum credea răposatul Rațiu și cu dînsul și alți istorici români, ci ea a reorganizat numai vechea școală românească a Făgărașului, așezînd-o în imediata apropiere a școlii ungurești, „pentru ca elevii români să învețe ungurește și să se desprindă cu ușurință în scrierea maghiară și latinească”. »

Logofeții și dregătorii din Țara Bîrsei

Cadrul acestei lucrări este prea strîmt pentru a ne ocupa de toți logofeții și dregătorii din Țara Bîrsei care au redactat actele lor cu caractere latine. Mulți dintre ei ar putea fi obiectul unui studiu în sine. În primul rînd trebuie să-l semnalăm pe logofătul brănean Ion Moldovenesc, caligraf minunat, ale cărui jalbe ca fond, stil și grafie cu litere latine ar merita să fie prinse în filele unei antologii a scrisului românesc din secolul al XVIII-lea.

Amintim doar numele unora. În Zîrnești : Ion Bidu Corcodel, Petru Sperchez, Aldimir, Bratul Pișcu, popa Bratu Baiu. La Tohan : logofătul Stan Bran. La Cernatu : preotul Iacob Popovici.

Acesta este aspectul Țării Bîrsei în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea, în vasta acțiune de a practica scrisul românesc cu caractere latine, acțiune care s-a manifestat și în afara granițelor politice ale țării.

Scrisoarea vameșului din Rucăr, Ion Caranica³², „diata“ lui Ion Sîrbu din Brașov, scrisă la Grozești³³, jalba lui Nicolae Pop din Roman³⁴, sînt redactate cu caractere latine, desigur de reprezentanți ai școlii din Țara Bîrsei.

Brașovul în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea

În Brașov, în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea, scrisul cu caractere latine ia un avînt tot mai mare. Scrisul este practicat de reprezentanții bisericii, de logofeții magistratului, de negustorii de seamă din oraș. Protopopul Gheorghe Haines a redactat spre sfîrșitul secolului toată corespondența oficială cu caractere latine. Dascălul Radu Duma³⁵, „cîntărețul bisericii Brașovului“ care „multe cărți au tălmăcit și le-au scris latinește, grecește și sîrbește“, a redactat certificate cu caractere latine³⁶.

Negustorii Zaharia Nicolau, Mihai Petcovici, Constantin Geanli dau adeverințe, chitanțe scrise cu caractere latine. Logofeții magistratului : Pavel I. Lazăr, Dumitru I. Lazăr, Lazăr I. Lazăr, Petru Popovici — fiul preotului Radu Tempea III — și Radu Ciurcu, redactează în calitatea lor oficială actele cu caractere latine. Desigur grafia lor nu este unitară. Filiera adop-tării acestui scris diferă de la unul la altul. Se resimte influența logofeților

³² Arh. St. Brașov, fond Act. Judec. nr. 264/1795.

³³ Arh. St. Brașov, fond Act. Judec. nr. 606/1798.

³⁴ Arh. St. Brașov, fond Act. Magistr. nr. 430/1793.

³⁵ Despre Radu Duma ca literat a scris N. Iorga în *Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea*, vol. II, p. 324. Duma a fost de două ori căsătorit. Soțiile : Ilinca, fiica părintelui Ștefan, v. *Condica Sf. Nicolae 1770 apr. 30 p. 7*, și Maria lui Vasile Stinghe, v. *Condica Sf. Nicolae 1775 iun. 2 p. 11*. Naș i-a fost negustorul Zaharia Nicolau — scriitor cu caractere latine — sora lui Paraschiva a fost căsătorită cu Vasi Nan. Arh. St. Brașov, fond Act. Judec. nr. 62/1776.

³⁶ Arh. St. Brașov, fond Act. Magistr. nr. 2486/1789 anexa A.

din Țara Bîrsei, influența bucoavnelor oficiale, mai dăinuiesc reminiscențe ale vechii școli brașovene. Influențele străine se accentuează, influența germană, cea maghiară și scrisul devine mai complicat.

Fiecare din acești scriitori au fost personalități de seamă ale vieții economice și culturale brașovene și biografia lor constituie o pagină interesantă din trecutul frământat al poporului nostru.

Contribuția fraților Lazăr

Cea mai mare importanță au avut-o în continuarea tradiției create de școala de la Sf. Nicolae cei trei frați Lazăr, fii ai negustorului brașovean Iene Lazăr, logofeți ai magistratului din Brașov un sfert de secol. Ei întăresc, prin cunoașterea limbii latine, curentul creat de dascălii și preoții de la Sf. Nicolae și introduc și o nouă influență în scrisul românesc, influența italiană. Pavel Lazăr, cel mai mare din frați, redactează — între 1775³⁷, când se intitulează „logofătul cetății Brașovului“, și 1794³⁸, când se intitulează „otnogiul și tălmăci la cinstitul magistrat“ — toate actele românești cu caractere latine.

El s-a născut la 22 august 1738 și a murit la 26 octombrie 1794³⁹. La vârsta de 8 ani a fost trimis la Veneția să învețe negustoria și limbile. Conform unor mărturii dintr-un proces de mai târziu, a stat la Veneția — cu unele întreruperi — opt ani⁴⁰. În calitate de reprezentant al tatălui său îl găsim pe Pavel semnând italienește⁴¹. Tot în italienește este redactată adeverința din 1782⁴².

La moartea lui Iene Lazăr, întâmplată în 1773⁴³, se face împărțirea averii lui între văduvă și cei cinci copii⁴⁴.

Între mamă și Pavel se va deschide un proces de revendicări bănești. Goana după capital, dobânzi oneroase și falimente catastrofale formează profilul secolului al XVIII-lea, secol în care negustorii români au îndurat funestele urmări ale apariției relațiilor capitaliste.

³⁷ Arh. St. Brașov, fond Reg. Div. M. 11 f. 62.

³⁸ Arh. St. Brașov, fond Act. Magistr. nr. 512/1779 anexa 16 f. 6.

³⁹ *Condica Sf. Nicolae*, nr. 12, f. 61: „La 26 oct. 1794 au murit Pavel Lazar otnogiul de ani 56, luni 2, zile 4“.

⁴⁰ Arh. St. Brașov, fond Act. Magistr. nr. 512/1779 anexa 16 f. 6.

⁴¹ „p(er) il mio padre Giovanni Lasaro, Paolo Lasaro“. Arh. St. Brașov, fond Acte Judec. nr. 20/1771.

⁴² „jo affermo quanta di sopra“ Paolo Giov. Lazaro. Arh. St. Brașov, fond Act. Magistr. nr. 594/1782.

⁴³ *Condica Sf. Nicolae* nr. 12, fila 23: „febr. 21, 1773 au murit dumnealui jupîn Enca Lazăr“.

⁴⁴ fiii: Lazăr de 18 ani, Dumitru căsătorit, Pavel căsătorit și fiicele: Sara minoră și Zamfira de 14 ani. Arh. St. Brașov, fond IV F anul 1773. La moartea Zamfirei Lazăr în 1791, Sara este căsătorită cu Iuon Andrei și Zamfira cu Petru Alexandru. Arh. St. Brașov, fond IV F 9, p. 439.

În urma unui proces cu fratele său Dumitru, Pavel este închis. În acest timp semnează ca logofăt al Braşovului vărul său Petru Popovici⁴⁵. Eliberat, Pavel îşi continuă slujba de logofăt⁴⁶. Ultimul act semnat de el datează din 21 august 1794⁴⁷, două luni înainte de moartea sa.

Scrisul lui Pavel Lazăr, modificat faţă de scrisul lui Radu Tempea şi al celui alt scriitor neidentificat din deceniul al 3-lea şi al 4-lea de la biserica Sf. Nicolae, revine iarăşi pe linia tradiţională. Influenţat de cultura latină — limbă pe care o cunoştea⁴⁸ — introduce şi elemente italiene în ortografia românească. Deşi cunoştea buchile cirilice, el scrie aproape exclusiv cu litere latine⁴⁹. Sistemul său ortografic este tot cel fonetic, cu uşoare influenţe italiene.

Pe drumul deschis de Pavel urmează şi fratele său Dumitru Lazăr.

Informaţiile biografice relative la viaţa şi activitatea lui Dumitru sînt mai sărace decît cele privitoare la Pavel.

El este al doilea fiu al lui Iene şi al Zamfirei Lazăr⁵⁰. S-a născut prin anul 1741, dar nu-i cunoaştem data exactă a naşterii.

Ca şi fratele său Pavel a intrat în comerţ alături de tatăl său.

În 1788 este surprins la Tîrgu-Ocna de războiul cu turcii şi suferă mari pagube, nimicindu-i-se toată marfa⁵¹.

Nu ştim cînd a murit, dar în 1792, Dumitru nu mai era în viaţă, iar văduva lui Paraschiva⁵² pretinde despăgubiri pentru sticlăria distrusă la Tîrgu-Ocna, sticlărie ce provenea de la glăjăria din Bodoc a contelui Miklosich⁵³.

Deşi n-a ocupat multă vreme funcţia de logofăt al Braşovului⁵⁴, ne-a lăsat o mulţime de documente scrise cu caractere latine. Scrisul său îl tră-

⁴⁵ Petru Popovici, logofătul Braşovului din anii 1779—1780, era fiul preotului Radu Tempea III şi frate cu preotul Radu Tempea IV. Aceste legături de familie sînt expuse de Pavel Lazăr într-un document din 24 august 1779. Vezi Arh. St. Braşov, fond Act. Magistr. nr. 894/1779.

⁴⁶ Relaţii despre timpul servit ca logofăt ne dă Pavel într-o cerere pe care o adresează magistratului în 1786 pentru a obţine un atestat că a slujit 8 ani sub 3 judeţi. Arh. St. Braşov, fond Act. Magistr. nr. 129/1786. În 1789 îl găsim interpretul generalului Mertheric. Act. Magistr. nr. 1193/1789. Între 1791 şi 1794 este „otnogiū” şi interpret al magistratului. Act. Magistr. nr. 189/1792 anexa 1, anexa 2. Act. Judec. nr. 50/1793, Act. Magistr. nr. 1657/1792 anexa 6, 14, 58. Act. Judec. nr. 181/1793, Act. Judec. nr. 68/1794.

⁴⁷ Arh. St. Braşov, fond Act. Magistr. nr. 2285/1794.

⁴⁸ În dosarul lui Pavel Lazăr se găsesc acte redactate de el latineşte, instanţei de judecată. Arh. St. Braşov, fond Act. Judec. nr. 289/1792.

⁴⁹ Arh. St. Braşov, fond Act. Magistr. nr. 512/1779 anexa 27. *Litera s* are valoarea lui *z*, *e* = *ă*, *i* = *î*, *z* = *ț*, *k* = *c*, *cz* = *c*, *s* = *s* şi *ş*, uneori *ss* = *ş*, are — *ll* — intervocalic (Act. Magistr. nr. 894/1779, 350/1785). Grupa „*gli*” pentru sunetul *li*, ex. „famiglia”.

Act. Magistr. nr. 512/1779 anexa 25.

⁵⁰ Arh. St. Braşov, fond IV F, vol. 9, p. 439.

⁵¹ Arh. St. Braşov, fond Act. Magistr. nr. 1657/1792.

⁵² Dumitru Lazăr s-a căsătorit cu Paraschiva lui Petcu Inăşoiu, naş fiind Pavel Lazăr în 1773. Condica Sf. Nicolae din 1773 febr. 2, p. 9.

⁵³ Arh. St. Braşov, fond Act. Magistr. nr. 1657/1792 anexa 7.

⁵⁴ Noi l-am găsit şi în 1788 nu numai în 1790, cum arată Friedrich Stenner în *Die Beamten der Stadt Kronstadt*, Braşov, 1916. Vezi Arh. St. Braşov, fond Act. Magistr. nr. 1192/1788.

dează pe omul instruit. De mîna lui, fără să se menționeze numele logofătului, este scrisă în latinește o adeverință care poartă semnătura lui Petrus Ianko, nobilis de Zagon ⁵⁵.

Cunoștea, ca și Pavel, limba germană, după cum reiese din actele redactate de el în germană ⁵⁶.

Are un scris frumos și regulat, sigur, fără șovăieli. Ortografia lui diferă puțin de a lui Pavel ⁵⁷.

Dumitru Lazăr a murit fără urmași ⁵⁸, în 1780 îi murise unicul fiu ⁵⁹.

Drumul deschis de frații săi mai mari îl urmează și fiul cel mai mic Lazăr I. Lazăr, care semnează în 1781 în calitate de logofăt al Brașovului ⁶⁰.

Dispariția scrisului cu caractere latine în Brașov și Țara Bîrsei

Evoluția scrisului românesc cu caractere latine și utilizarea lui curentă în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea în Brașov și Țara Bîrsei ar fi trebuit să ducă la răspîndirea acestui scris pe un teritoriu mai întins și scrisul să continue și în secolul al XIX-lea. Această mișcare a fost însă întreruptă din motive politice. În urma unor măsuri oficiale, magistratul din Brașov nu mai primește jalbe și acte redactate în limba română.

Intrată în vigoare această dispoziție, se curmă, brusc, la începutul secolului al XIX-lea, redactarea actelor în limba română cu caractere latine. Logofeții, preoții, dascălii, nemairedactînd acte în românește pe seama autorității, își pierd deprinderea acestui scris. Sfera scrisului românesc se restrînge, iar actele particulare continuă vechiul scris cu buchi cirilice.

În urma politicii de maghiarizare a guvernului, mișcarea inovatoare brașoveană, dispare, luîndu-i locul Blajul, centrul școlii ardelenene, care începe o nouă luptă pentru introducerea alfabetului latin, de pe alte poziții.

De astă dată este vorba de o mișcare ideologică, politică și națională, condusă de marii cărturari ai vremii, care o dată cu dovedirea originii și continuității poporului român pe aceste plaiuri urmăresc introducerea scrisului românesc cu litere latine, cu ortografie etimologică.

Epilogul mișcării brașovene a produs un interesant incident în revoluția din 1848—1849. Între cuceririle — de moment — ale revoluției, românii obțin și dreptul de a înainta magistratului și autorităților cereri și jalbe în limba română.

În ciuda acestei dispoziții a comitelui Salmen (dispoziția nr. 619), magistratul respinge o întîmpinare a avocatului Bran de Lemenyi, scrisă în

⁵⁵ Arh. St. Brașov, fond Act. Judec. nr. 46/1778.

⁵⁶ Arh. St. Brașov, fond Act. Magistr. nr. 512/1779 anexa 1.

⁵⁷ Sunetul *ă* îl redă prin litera *e*, *j* este redat prin *z*, pentru *ș* utilizează și *s* și *ss*.
Sunetul *s* este scris cu *sz*, *c* și *gi* cu *cs* și *ts*.

⁵⁸ Arh. St. Brașov, fond IV F, vol. 9, p. 439.

⁵⁹ Condica Sf. Nicolae 1780, f. 36.

⁶⁰ Arh. St. Brașov, fond IV U, vol. 10, f. 63.

românește. Advocatul Bran se plînge comitelui, care la rîndul său trage la răspundere magistratul pentru neaplicarea ordinului 619. Magistratul se justifică în felul următor⁶¹: El nu a respins cererea pentru că a fost scrisă românește, ci pentru că a fost scrisă cu caractere cirilice. Motivează că printre funcționarii magistratuali sînt extrem de puțini cei care cunosc scrisul cirilic, iar în trecut aceste acte erau scrise cu litere latine. Scrisul cirilic are o mulțime de semne și prescurtări specifice fiecărui scrib — sistem cunoscut sub denumirea de scriere ciocoiască („Csokojesten Schrift”), încît chiar românii știutori de carte trebuie să-l descifreze pentru a-l înțelege. De aceea magistratul cere comitelui să specifice în ordin că numai actele scrise în românește cu caractere latine să fie primite de magistrat.

Magistratul reamintește o veche rezoluție a forurilor bisericești românești de a redacta protocoalele numai cu caractere latine.

Informațiile cuprinse în această adresă a magistratului sînt extrem de prețioase. Adresa ne dovedește că la mijlocul secolului al XIX-lea românii au pierdut deprinderea scrierii cu caractere latine, iar — pentru a ieși din necaz — magistratul recurge cu abilitate la amintirea vechii deprinderi brașovene de a scrie românește cu caractere latine.

Concluzii

Actele brașovene, scrise cu caractere latine în secolul al XVIII-lea, se încadrează în trei etape — fără să luăm în considerare actele românești scrise de străini care utilizează un sistem ortografic specific.

Corespondența protopopului Băran, adică documentele scrise de Radu Tempea II și de scriitorul neidentificat au o ortografie tradițională fonetică, rezultat al școlii brașovene de la Sf. Nicolae, unde dascălii și preoții, cunoscători ai culturii și limbii latine au scris românește cu caractere latine.

Etapa a doua o formează scrisul logofeților din Țara Bîrsei, care sub influența bucoavelor oficiale și poate a școlii românești din Făgăraș, prezintă o seamă de influențe străine, în special semnul *á* pentru sunetul *a*.

Influența acestora o întâlnim și în scrisul unor negustori brașoveni în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea.

Etapa a treia o formează logofeții magistratului din Brașov, care continuă tradiția de la școala Sf. Nicolae și introduc și influența italiană în scrisul românesc, datorită lui Pavel Lazăr și a continuatorilor lui.

Motive politice curmă brusc la începutul secolului al XIX-lea această răspîndită deprindere a curentului de scriere cu litere latine în Brașov și Țara Bîrsei.

⁶¹ Arh. St. Brașov, fond Actele privind revoluția 1848/49, document din 29. XI. 1849.

Dela aort cizjitorul Dammoxen vor fionititul sine Rugam
 postum duminale fupan Christo. alta dorei vre alsi fide-
 nei. Ideaj dunitate deatka la mla laj Dammoxen sine tve fionit-
 atoj. Iosio Xeri Xareaj Exnik la nu 23. h 1724. Neau venie.
 Si ne ne fionit am in celef si detate camdat respansul migra-
 ince. Parli adum Linsem de infancia Xareaidat la fupana
 sau trimis la Domnul Baronfiker si aa trimis la fupans duni-
 lapin. De pint adovenue atelja si adovenue fangabie tate-
 onde fionit mulee. Si pontranoj onde neafike zife au riorat
 atitatie. Dela fionit si fionit si oam trimis la Baronfiker
 zaxelam de pone adum leuafi trimis atij. si de vionit -
 de fionit deovur vionit vro fionit fionit de fionit am -
 Exnik la dunnelaj fupan fionit si fionit deovur
 la Xa fionit lute polie vom Exnik deunde vj lute lute si-
 vj lute si dunnelaj. alta Xand ne fionit vro fionit fionit
 Kie nupice mai de fionit. Iape venire atelja atitatie
 fionit de vionit si respansul tve nuni dunnit de fionit
 Iape lute atelja de fionit lute lute aj arka la dunnit
 deare Xa fionit laj Dammoxen nuni fionit lute la fionit
 atelja fionit fionit laj Dammoxen Xadammoxen,
 on Brassov. 1724. Junius. 15.
 Al dunnit Bun vionit
 Pops Radul Tempe Din Brassov.

Fig. 1. Scrisoarea lui Radu Tempea din 15 iunie 1724, către Cristofor Voicu
 la Viena, care a servit la identificarea unuia dintre scriitorii cu caractere latine a
 corespondenței protopopului Florea Băran (Arhiva Sf. Nicolae, Brașov, nr. 122/1724).

Christoph anker.

Dita acor cugitorul Dumnozeu pomenesc siro bunte goshion -
 Dumnozeu zugan Christoph, alia Bara nu vighi Xena mila lug
 Dumnozeu pomenesc cugitorul Dumnozeu siro pomenesc siro attam,
 alia vighi Xena lare oltore adunale Xare sau pomenesc 27. febr.
 la apr. 29. [Erasion Zilke neapere anale romancilor] anura Xare mola
 rone pomenesc an cugitorul, Dumnozeu Xare ania Dumnozeu Xare pomenesc
 Xind vighi mola pomenesc pomenesc pomenesc pomenesc pomenesc
 rul pomenesc de pomenesc, Dumnozeu lare mola Xena pomenesc
 Dumnozeu ania lare pomenesc, Dumnozeu ania lare pomenesc
 lug Dumnozeu ania pomenesc ania lare pomenesc Dumnozeu, ania Dum-
 nozeu ania pomenesc pomenesc si lare pomenesc Xare ania, ania pomenesc
 pomenesc ania si si pomenesc ania Xena ania pomenesc, ania Dum-
 nozeu Xare de lare pomenesc pomenesc lare pomenesc, Xare pomenesc
 Dumnozeu lare pomenesc lare ania Dumnozeu pomenesc ania
 si zugan Mola pomenesc ania si ania Xena pomenesc ania si pomenesc
 ania Xej. Alia lare ania Xej pomenesc si, ania pomenesc
 Xena pomenesc lug Dumnozeu ania pomenesc ania ania pomenesc
 ania pomenesc, ania pomenesc ania, ania ania pomenesc,
 Xena pomenesc ania pomenesc ania pomenesc ania ania, si Dum-
 nozeu ania ania ania pomenesc, Xena lare pomenesc ania
 ania ania pomenesc, si ania ania ania pomenesc
 ania ania Xena pomenesc, ania ania Xena pomenesc
 pomenesc ania pomenesc, si Xare lare pomenesc ania ania
 ania ania Xena pomenesc ania ania, ania ania si si lare
 an Braşov. 11. mai, 1724.

Xena pomenesc -
 Xena pomenesc -

Fig. 2. Scrisoarea protopopului Florea Băran din 11 mai 1724, scrisă cu caractere latine de Radu Tempea — cronicarul (Arhiva Sf. Nicolae, Braşov, nr. 118/1724).

Scrier namele opunilor Csesreccentum apicorilor
 fratei Siwoscece bairim deacur arume coescimanie
 frunte Siapoi asuror orosamila Inerayam joan
 Supane Gistop Sezechocan penere isprevi 1048
 Semurii juraese Reptara Sixelnyala frate Ruve
 hana izvanda Sikelmul cemise mare vire deladumneze
 milosmul Radumilus Cansitul doctor georgie mari
 plarese are Sirozandu dumnezeu ania Sa
 fiescinevii Siyorend grafului anitabine nuvom uita
 oncsiroi facere dabile adunabile doctorales george
 Csepene wafioraful asceora Si Inerabiserela nuvas
 curas dera invecan Csepene bisceccilor Cselord
 wafi agurari Simabrenidera Sineuata
 Joare Joanneayam deoate Csevam Sseris
 Siaseant accu Tadumneze Supane Rion
 Silia Juazunorjal ludumnezeu delenspreve bini
 jare dumnezeu Sevege panere deaxur d.
 Aprilius
 22 dozila
 1 2 2 4
 22 dozila

Fig. 3. Scrisoarea protopopului Florea Băran din 22 aprilie 1724, scrisă cu caractere latine de un scriitor neidentificat (Arhiva Sf. Nicolae, Braşov, nr. 11/1724).

**CU PRIVIRE LA UNELE PROBLEME ALE PROPOZIȚIILOR
SUBIECTIVE, PREDICATIVE ȘI ALE REGENTELOR ACESTORA**

ECATERINA ALEXANDRESCU

În ultimul timp, în lucrările de specialitate, de o deosebită atenție s-a bucurat sintaxa propoziției și a frazei. Cea de a doua ediție a Gramaticii Academiei R.S.R., în care au fost distinse noi părți ale propoziției și propoziții, a răspuns multor probleme. Unele dintre ele au rămas însă deschise. Printre acestea se află și obiectul articolului de față în care vom prezenta câteva puncte de vedere noi cu privire la : *a*) felul raportului dintre propozițiile subiective, predicative față de regentele acestora precum și valoarea celor din urmă ; *b*) consecințele de ordin sintactic.

Gramatica Academiei R.S.R., ediția a II-a¹ se ocupă de clasificarea propozițiilor din diverse puncte de vedere : *a*) după scopul comunicării (în enunțative, interrogative) ; *b*) după calitate (aspectul pozitiv sau negativ) ; *c*) după structură (monomembre, bimembre, simple, dezvoltate etc.) ; *d*) după raportul gramatical în care se găsește o propoziție față de altă propoziție (independente, coordonate, subordonate) ; *e*) după funcție (subiective, predicative, atributive etc.)².

Se știe că subiectivele și predicativele sînt încadrate în categoria subordonatelor, după raportul ce se stabilește între acestea și regentele lor, iar după funcție, propozițiile subiective au funcția de subiect al predicatului regentei care este insuficientă din punct de vedere gramatical, iar propozițiile predicative au funcția unor nume predicative pe lângă verbele copulative sau semicopulative din propozițiile principale regente care, din această cauză, sînt insuficiente gramatical și lexical.

Includerea propozițiilor subiective și predicative în categoria subordonatelor se află în toate gramaticile românești și în majoritatea gramaticilor

¹ *Gramatica limbii române*, Edit. Academiei R. S. România, București, ediția a II-a, 1963, vol. II, p. 21—43, 44—63, 64—73, 231—257.

² În analizele gramaticale, locul cel mai important îl deține clasificarea în funcție de raportul gramatical ce se stabilește între propozițiile unei fraze și clasificarea după funcția sintactică îndeplinită de propoziție în frază.

străine (rusă³, franceză⁴, germană⁵, engleză⁶), ou excepția unor gramatici spaniole⁷, care nu consideră predicativele drept propoziții aparte.

Afirmația care stăruie în paginile gramaticii Academiei și ale altor lucrări⁸, despre paralelismul dintre propoziție și frază, necesită motivări privitoare la încadrarea propozițiilor subiective și predicative în categoria subordonatelor, spre deosebire de corespondentele lor din cadrul propoziției care sînt considerate părți principale ale propoziției.

Pe drept cuvînt se afirmă că „frază este unitatea sintactică superioară propoziției, întrucît e constituită din două sau mai multe propoziții” și că „între propoziții și frază nu există deosebiri esențiale de conținut, ci numai deosebiri de ordin formal ; din punctul de vedere al conținutului fraza poate exprima o idee mai complexă decît propoziția, dar poate exprima și același lucru ca o propoziție (independentă), iar raporturile dintre propozițiile care alcătuiesc o frază sînt aceleași cu raporturile dintre părțile unei propoziții” (s.n.)⁹.

De la această regulă se face o derogare căreia nu i se aduce și motivarea necesară. „Corespondența dintre propozițiile subordonate și părțile de propoziție are însă și unele limite, există și deosebiri între aceste două feluri de unități sintactice.

O primă deosebire o constituie faptul că, în timp ce subiectul și predicatorul ca părți de propoziție sînt părți principale, propoziția subiectivă și propoziția predicativă nu sînt propoziții principale, ci propoziții secundare, subordonate”¹⁰.

Întrebarea firească ce se naște așteaptă un răspuns, pe care însă Gramatica Academiei și alte lucrări de gramatică românești sau străine nu-l dau. De ce sînt considerate subordonate astfel de propoziții ?

În ceea ce privește raporturile care se pot stabili între propozițiile unei fraze, contrar afirmațiilor citate de noi mai sus (v. nota 9), se consideră că există numai două feluri de raporturi posibile : de coordonare și subordonare și, ca urmare, propozițiile subiective și predicative se află în raport de subordonare față de regentele lor.

Încercînd să încadrăm propozițiile subiective și predicative în categoria subordonatelor, conform definiției care se dă acestora, vom observa că subiectivele și predicativele nu pot fi clasificate în această categorie. Pro-

³ *Грамматика русского языка*, Том II, Москва 1960, p. 292 și 296.

⁴ Maurice Grévisse, *Le bon usage*, Grammaire française, 1961, p. 971 ; I. Brăescu, M. Saraș, *Gramatica limbii franceze*, București, 1964, p. 338.

⁵ Jean Livescu, Emilia Savin, *Limba germană*, I, 1963, p. 563.

⁶ Alice Bădescu, *Gramatica limbii engleze*, București 1963, p. 645.

⁷ Iorgu Iordan, C. Duhăneanu, *Curs de gramatică a limbii spaniole*, din care citez : „Altă surpriză este că nici Gramatica Academiei nici Gili Y. Gaya nu spun nimic despre propozițiile predicative care nu se poate să nu existe în limba spaniolă (așa cum există în alte limbi romanice). Dovadă, faptul că și Vasilievna-Șvede și Stepanov le înregistrează dînd două citate...”, p. 200.

⁸ Une proposition subordonnée est la transposition d'une phrase indépendante en terme de phrase (sujet, attribut, complément d'objet direct ou indirect, complément circonstanciel)...” (Bally, *Linguistique générale et Linguistique française*, § 242), apud Maurice Grévisse, *Le bon usage*, 1961, p. 124.

⁹ *Gramatica limbii române*, Edit. Academiei, ed. a II-a, 1963, vol. II, p. 7.

¹⁰ *Ibidem*, p. 255.

pozițiile subordonate ale frazei, ca și părțile secundare ale propoziției, se grupează în jurul altor propoziții sau părți ale propoziției (fie principale, fie secundare), care devin regente, pentru a complini *înțelesul* sau pentru a adăuga diferite informații privitoare la elementul regent¹¹. Nu se poate spune același lucru despre propozițiile subiective și predicative deoarece acestea aduc compliniri indispensabile din punct de vedere gramatical¹² propozițiilor așa-numite regente ale căror subiecte sau nume predicative sînt. În propoziție sau frază există părți de propoziție sau propoziții cum sînt: apozitiile și propozițiile apozitionale, atributele și propozițiile atributive explicative, complementele și propozițiile circumstanțiale de loc, de timp etc. care pot fi lăsate la o parte fără ca înțelesul fundamental al comunicării făcute printr-o propoziție sau frază să sufere. Astfel de părți ale propoziției și propoziții pot fi numite secundare. Dar, spre deosebire de acestea, îndepărtarea propozițiilor subiective și predicative face să nu mai avem comunicări complete deoarece lipsește subiectul despre care se face o comunicare sau numele predicativ prin care se face o comunicare despre subiect¹³. Cu alte cuvinte nu mai avem, în acest caz, o propoziție, conform definiției care se dă acesteia și anume că propoziția este „cea mai mică unitate a sintaxei care poate apărea de sine stătătoare și care comunică o judecată logică sau o idee cu caracter afectiv sau volițional”¹⁴ (într-o propoziție se stabilește un raport între un predicat și un subiect), ci de o parte de propoziție. Astfel în exemplul: „Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă. Cine se duce acolo bea și mănîncă.” (I. Creangă, *Opere*, 1953, p. 233) zisele regente *bea* și *mănîncă* sînt numai predicate, iar în exemplul: „Singurul drept ce se da țaranului rob *era* ca stăpînul lui să nu-i poată răpi după voință banii, vitele și instrumentele de arătură.” (N. Bălcescu, *Despre starea socială a muncitorilor plugari*), așa-zisa propoziție regentă „Singurul drept era” are, de fapt, numai un subiect cu un determinant și un verb copulativ.

Autorii Gramaticii Academiei afirmă de fapt același lucru cînd spun că „există propoziții regente care sînt insuficiente din punct de vedere gramatical sau lexical pentru a realiza o comunicare fără întregirea printr-o subordonată. În această situație sînt, de exemplu, orice regentă a unei subiective sau a unei predicative și cu atît mai mult o propoziție redusă la un verb copulativ care este în același timp regentă a unei subiective și a unei predicative sau orice regentă care are ca predicat un verb semiauxiliar de modalitate sau de aspect”¹⁵.

¹¹ Cf. Maurice Grévisse, *Le bon usage*, Grammaire française, 1961, p. 124, „La proposition subordonnée (ou dépendante, ou partielle, ou secondaire) est celle qui est dans la dépendance d'une autre proposition, qu'elle complète” (p. 124).

¹² Cf. *Gramatica limbii române*, Edit. Academiei, ed. a II-a, 1963, vol. II, pp. 75, 254—255 și Al. Gaur, *Pentru o sintaxă a propozițiilor principale*, în „Studii de gramatică”, vol. I, Edit. Academiei R.S.R., 1965, p. 138.

¹³ Astfel de propoziții (subiective sau predicative ca și părțile de propoziție cărora le corespund) pot să rămînă neexprimate cînd sînt subînțelese, dar aceasta e altceva și înseamnă că le avem în vedere, le gîndim fără să le exprimăm. În exemplul: — „Te duci în oraș? — E posibil” e exprimată numai o parte a comunicării, iar cealaltă (să mă duc) rămîne subînțeleasă.

¹⁴ *Gramatica limbii române*, Edit. Academiei, ed. a II-a, 1963, vol. II, p. 7.

¹⁵ *Ibidem*, p. 257.

În ceea ce privește insuficiența unor propoziții, credem că e necesar să se facă o distincție netă între insuficiența de natură *gramaticală* și cea *lexicală* pe care o întâlnim la verbele modale, de aspect și altele,¹⁶ deoarece propozițiile insuficiente lexical rămân totuși propoziții, iar așa-zisele propoziții regente ale subiectivelor și predicativelor, prin faptul că sînt numai părți din propoziții, au nevoie de subiecte sau de nume predicative pentru a îndeplini condiția de a fi propoziții.

Corespondența dintre părțile unei propoziții și felurile propozițiilor unei fraze, pe de o parte, și corespondența dintre raporturile existente în cadrul propoziției și al frazei, pe de altă parte, are importante consecințe de ordin practic. Definițiile și descrierea categoriilor de propoziții după funcție și raport fac mereu apel la elementele corespunzătoare ale propoziției. Plecînd de la acest punct de vedere vom observa că propoziția așa-numită regentă a subiectivei, datorită componenței și funcției pe care o îndeplinește, față de propoziția subiectivă, este un termen de propoziție pe care noi îl vom numi *termen predicativ*. El cuprinde, de fapt, un predicat prin care se face o comunicare despre ceea ce exprimă propoziția subiectivă. De aceea în exemplele : „Nu e frumos ceea ce e frumos, dar e frumos ceea ce e plăcut“, „Să se culce cui i-e somn, fătul-meu !“ (I. L. Caragiale, *Opere*, 3, 1962, Editura pentru literatură, p. 178), „e frumos“ și „Să se culce“ s-ar putea numi *termeni predicativi*. Această denumire ar fi mai conformă cu realitatea.

Propoziția așa-zisă regentă a predicativei cuprinde subiectul despre care se comunică ceva prin propoziția predicativă împreună cu verbul copulativ, de aceea acest fel de propoziții ar putea fi numite *termeni subiectivi*.

Astfel în exemplele : „Obiceiul lui /Era să nu șeadă ziua niciodată“ ; „Ba să-ți cauți treaba, că mănînci trînteală, /„S-a schimbat boierul, nu e cum îl știi“ (Gr. Alexandrescu, *Opere*, 1957, E.S.P.L.A., p. 231), sintagmele „Obiceiul lui era“, „(boierul) nu e“, ar trebui considerate *termeni subiectivi*, iar propozițiile : „să nu șeadă ziua niciodată“ ; „cum îl știi“ sînt propoziții *predicative* (echivalentele numelor predicative).

În categoria propozițiilor subiective vor intra propozițiile care au fost considerate și pînă acum subiective din exemple ca acestea : „Într-un tîrziu, cine vizita minăstirea Tigănești putea vedea acolo o maică bătrînă, oacheșă. înaltă și uscată ca o sfîntă...“ (I. L. Caragiale, *Opere*, 3, 1962, E.P.L. București, p. 124), „Cine fuge după doi iepuri nu prinde nici unul“, și vom avea termeni de propoziție, pe care i-am numit *termeni subiectivi*, cînd există un subiect, însoțit sau nu de determinante, și un verb copulativ, semi-copulativ, ca în exemplele : „Dar de la o vreme încoace,... te-ai făcut prea nu știu cum“ (I. Creangă, *Opere*, 1953, p. 251) ; „Lumea-i cum este...“ (M. Eminescu, *Opere alese*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 40).

În categoria propozițiilor predicative vor intra propozițiile care sînt echivalente unor nume predicative și apar pe lîngă verbe copulative și semi-copulative ca în exemplul : „Cum poți vorbi cu păcat ? Fericirea mea e

¹⁶ *Ibidem*, p. 237—238.

să fii tu liber“ (*Camil Petrescu*, Bălcescu), iar predicatul, însoțit sau nu de determinante al cărui subiect este exprimat printr-o subiectivă ca în exemplul: „Nu-i rău, măi Ștefane, să știe băietul tău oleacă de carte“ (I. Creangă, *Opere*, E.S.P.L.A., 1953, p. 27) va fi considerat *termen predicativ*¹⁷.

Dar ce fel de raport există între un *termen predicativ* și subiectiva lui sau între un *termen subiectiv* și numele său predicativ?

În *Gramatica Academiei* și în lucrarea *Limba română contemporană* a academicianului Iorgu Iordan se află indicii pe care ne putem baza pentru a arăta că subiectivele și predicativele nu se află în raport de subordonare față de regentele lor. În lucrările citate se arată că raportul dintre subiect și predicat este de reciprocitate, de inerență și nu de subordonare: „Subiectul și predicatul nu se pot găsi unul față de altul în raportul de subordonare, pentru motivul că sînt independente (fiecare față de celălalt, și, evident, față de alte părți ale propoziției, care știm că se numesc „secundare“ și pentru că sînt subordonate celor „principale“ adică subiectului și predicatului).

Raportul logic dintre subiect și predicat este un raport de „inerență“ sau de „atașare“, „alipire“, „încorporare“, „cuprindere“¹⁸.

În *Gramatica Academiei*, deși mai puțin hotărît, se afirmă că „raportul dintre cele două părți principale de propoziție se încadrează tot în categoria raporturilor de determinare sau de subordonare deși *acest raport se găsește într-o situație destul de deosebită: determinarea dintre subiect și predicat este oarecum reciprocă, ea are aspectul unei corelații de inerență*, (s.n.) ceea ce se oglindește și în modul de definire a părților de propoziție respective“¹⁹.

Existența celui de al treilea raport, de inerență, între părțile principale ale propoziției, implică prezența aceleiași fel de raport în cazul în care aceste părți (subiectul și predicatul) sînt exprimate printr-un termen de propoziție și o propoziție, și ne îndeamnă să ne întrebăm în ce măsură este justă clasificarea propozițiilor subiective și predicative, în funcție de raportul care se stabilește între ele și așa-zisele lor regente, în categoria subordonatelor sau a propozițiilor secundare, din moment ce niciodată și în nici o gramatică, subiectul și predicatul n-au fost considerate părți secundare ale

¹⁷ Într-un articol recent apărut, P. Dumitrașcu, referindu-se numai la propozițiile predicative echivalentele numelor predicative și regentele lor, consideră că „în aceste situații s-ar putea susține existența unui predicat complex așa cum se acceptă în alte limbi“. Oricare dintre cele două soluții propuse ar fi acceptată, în ceea ce privește propoziția predicativă echivalentă a numelui predicativ, ar rezolva mai în acord cu realitatea problema raportului dintre propozițiile predicative echivalente ale unor nume predicative și verbul copulativ, pe de o parte, și față de subiectul la care se referă, pe de altă parte, în sensul că nu ar mai fi considerate subordonate. Vezi Pompiliu Dumitrașcu, *În legătură cu predicatul multiplu și cel complex*, în „Cercetări de lingvistică“, ianuarie—iunie 1964, p. 65.

¹⁸ Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, ed. I, București, 1954, p. 552 și D. P. Gorski și P. V. Tanaveț, *Logica*, București, 1957, p. 89, 125—131.

¹⁹ *Lucr. cit.*, ed. a II-a, 1963, vol. II, p. 78—79. Problema raportului dintre subiect și predicat a fost discutată și argumentată de D. D. Drașoveanu în articolul *Despre natura raportului dintre subiect și predicat*, în „Cercetări lingvistice“, III, Cluj, 1958, p. 175—182.

propoziției. — Părțile principale ale propoziției se presupun una pe alta, avându-se în vedere rolul uneia față de cealaltă în sensul că însăși noțiunea de subiect o presupune sau o implică pe cea de predicat. — În aceeași situație se află și propozițiile subiective și predicative. Chiar numele acestora arată că ele sînt indispensabile unor „propoziții insuficiente” din punct de vedere gramatical²⁰.

Rolul propoziției predicative pe lângă verbul copulativ sau semicopulativ, anume acela de echivalent al unui nume predicativ, pe de o parte, și rolul propoziției subiective pe lângă un predicat, pe de altă parte, determină încadrarea acestor propoziții în altă categorie decît aceea a subordonatelor.

După funcția pe care o au propozițiile subiective și predicative față de predicatele ale căror subiecte sînt sau față de subiectele și verbele copulative ale căror nume predicative sînt, se stabilește și felul raportului între aceste propoziții și termenii cu care se află într-un raport necesar. Propozițiile subiective și predicative nu sînt secundare, subordonate, deoarece ceea ce este nume predicativ și „ceea ce poate fi subiect nu poate fi subordonat”²¹. Ele au un loc aparte în frază ca element constructiv, indispensabil unui predicat (în cazul subiectivelor) și unui subiect însoțit de un verb copulativ insuficient gramatical și lexical pentru a comunica ceva (în cazul predicativelor) și, ca atare, ele n-ar trebui să fie numite propoziții secundare sau subordonate, ci propoziții care se află într-un anumit raport, de *inerență*, față de termenii ai căror subiecte sau nume predicative sînt. Așa-zisa propoziție, subliniată, din următorul exemplu n-ar constitui o comunicare fără propozițiile subiective numerotate cu 1, 2, 3 „*Dar ți-a fost dat* (1) Să fii deasupra / Acestor inimi seci și strîmte / (2) Și tu să-nduri toată durerea / Pe care lumea n-o mai simte / (3) Să plîngi tu plînsul tuturor...” (A. I. Vlașcu, Poezii, 1959, E.S.P.L.A., p. 45).

La fel este situația așa-ziselor propoziții, subliniate, din exemplele ce urmează, care sînt considerate principale regente fără propozițiile care fac comunicarea propriu-zisă (și care sînt echivalentele unor nume predicative) „... *dar mîine albi cavaleri, / Despodobiți de-atîtea grații*, ce le-mprumută luciul lunii, / *Uor deveni* ce-au fost de-a pururi : caișii, zarzării și prunii, / Banalii pomi din fața casei, ce-i știu de-atîtea primăveri” (Dimitrie Anghel, *În grădină*, Biblioteca școlarului, 1963, p. 90) ; „... *Îl știu, e vestitorul / De rău, ce face pe-atot știutorul / Și vede prăbușirea la tot pasul. / E cel ce*

²⁰ Propozițiile subiective sînt cerute uneori de anumite predicate ale căror acțiuni sau stări nu fac posibilă existența unor subiecte exprimate prin cuvinte nominale (fără a modifica și înțelesul comunicării) adică a unor nume de ființă sau de lucruri (decît numai un substitut al acestora, cu un conținut vag, aceasta). Astfel în exemplul : „*Se pare* cum că alte valuri / Cobor mereu pe-același vad / *Se pare* cum că-i altă toamnă, / *Ci-n veci* aceleași frunze cad”. (M. Eminescu, *Opere alese*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 200) propozițiile subiective ar putea fi înlocuite cu pronumele *aceasta*. Conținutul subiectului cere să fie exprimat mai concret și mai precis printr-o propoziție ca în exemplele : „Nu e greu să pui în lanțuri / Oamenii cu mîna goală / Și trecînd prin iatagan / Pruncii, să zîmbești cu fală”. (Eugen Jebeleanu, *Bălcescu*, Biblioteca școlarului, 1963, p. 119) ; „Dacă strămoșii tăi cu tine semăna, / Negreșit erau proști cîți lor se închina / Răspunse tigrul meu ;” (Grigore Alexandrescu, *Opere*, 1957, Edit. de stat pt. lit. și artă, p. 212.)

²¹ Albert Sechehaye, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, 1926, p. 184.

împotriva ta conspiră" (Al. Vlahuță, *Poezii*, 1959, E.S.P.L.A., Biblioteca pentru toți, p. 196).

Se știe că, prin substituire, lăsând la o parte predicatele, conjuncțiile, pronumele, adjectivele sau adverbele relative, putem avea echivalentele propozițiilor subiective și predicative. Subiectiva din exemplul: „*Cui i-e foame visează codri*” poate fi înlocuită cu un substantiv cu aceeași funcție „*Flămîndul visează codri*”.

Propozițiile predicative (echivalente numelor predicative) pot fi substituite prin adjective, substantive cu funcție de nume predicative. Propoziția predicativă din exemplul: „... doar să te porți de-acum tare bine să mai fiu *ce-am fost pentru tine*” ; (I. Creangă, *Opere*, E.S.P.L.A., 1953, p. 51), poate fi substituită prin adjectivul *bună* sau substantivul *mamă* cu funcție de nume predicativ.

Prin substituirea propozițiilor subiective și predicative, este pus în evidență și mai mult faptul că raportul dintre propozițiile predicative sau subiective față de așa-zisele lor regente nu e de subordonare. Se poate spune că există deosebire în privința raportului ce se stabilește între predicatele: *e ușor*, *e greu* și subiectele exprimate prin verbe la infinitiv sau supin din exemplele: „E ușor a scrie versuri” (M. Eminescu, *Opere alese*, București, 1964, p. 222) ; „De văzut e ușor, de explicat e greu” față de aceleași predicate, dar ale căror subiecte sînt exprimate prin propoziții avînd aceleași verbe la conjunctiv ? Răspunsul, după părerea noastră, nu poate fi decît negativ.

Subiectul cu subiectiva și numele predicativ cu predicativa nu sînt termeni comutabili și, prin urmare, se află în situația de variante, nu de invariante.

Lipsa unui raport de subordonare între propozițiile predicative sau subiective și așa-zisele regente ale acestora este concludentă, credem, cînd un predicat poate avea două subiecte în raport de coordonare copulativă dintre care unul este exprimat printr-un substantiv, iar altul este exprimat printr-o propoziție subiectivă ca în exemplele : „*Casa și ce mai era prin curte rămîneau lui*” ; „Se cunoaște *pregătirea* ta superioară și *că dorești* să realizezi fapte mărețe” și cînd unul dintre mai multe nume predicative atribuite unui subiect poate să fie exprimat printr-o propoziție predicativă ca în exemple : „Tu să-mi fii *frate, rudă, ce-i vrea*” (V. Alexandri, *Culegere de proză*, Biblioteca pentru toți, București, f.d., pp. 81—82) ; „Și să știi de la mine că Dumnezeu n-ajută celui care umblă cu furtușag, fie *lucru de purtat*, fie *de-a mîncării*, fie *ori de ce-a fi*”. (I. Creangă, *Opere*, E.S.P.L.A., 1953, p. 39) (fie că furtușagul e *lucru de purtat*, fie *de-a mîncării*, fie *ori de ce-a fi*).

Cum putem convinge pe cineva că două subiecte ale aceluiași predicat sau două nume predicative de pe lîngă același verb copulativ se află în raporturi diferite față de predicat sau față de verbul copulativ și subiect și că unul dintre ele, subiectul sau numele predicativ, este partea principală, iar cel exprimat prin propoziție subiectivă sau predicativă e parte secundară și subordonată ?

Se pare că prezența elementelor joncționale (pronume, adjective, ad-
verbe relative sau nehotărâte, conjuncții) ar constitui singurele argumente
în justificarea încadrării propozițiilor subiective și predicative în categoria
subordonatelor. Dar este recunoscut faptul că nu totdeauna felul elementelor
de legătură determină felul raporturilor, ci funcția pe care o are partea de
propoziție față de determinat²². Analizând felul elementelor de legătură
care apar între propozițiile subiective, predicative și așa-zisele regente, con-
statăm că acestea nu au alt rol decât acela de a face legătura între propo-
ziții, fără a le subordona²³.

Ar exista prin urmare trei tipuri de raporturi posibile în propoziție sau
frază : 1) de inerență, 2) de coordonare, 3) subordonare, iar părțile propozi-
ției sau propozițiile unei fraze ar putea fi numite : 1) inerente, 2) coordonate,
3) subordonate.

Propozițiile subiective, predicative și *termenii predicativi sau subiectivi*
constituie, în egală măsură, părțile principale ale unor unități sintactice

²² În ceea ce privește conjuncția *că*, s-a arătat în articolul Ecaterina Alexandrescu, *Adverbe predicative*?, în „Limba română” nr. 5, 1964, p. 431, că ea nu introduce numai subordonate, ci poate stabili și „relații de coordonare, precedă propoziții independente (că bine-ți mai sede! Că rău te-ai mai făcut), stabilește, în sfârșit, legături între cuvinte fără să le subordoneze...” O trăsătură comună referitoare la forma propozițiilor subiective și predicative este aceea că acestea se construiesc cu pronume, adjective relative sau nehotărâte și cu adverbe relative care au funcție sintactică în propoziție, iar conjuncțiile : *că... să, să, dacă, de* au un conținut abstract, introducând mai multe feluri de propoziții.

²³ Din punctul de vedere al gramaticii structurale, nu se face deosebire între subiect și complement sau subiective și subordonate complementive, considerându-le *actanți* („les actants sont les personnes ou choses qui participent à un degré quelconque au procès”, p. 105), demonstrându-se astfel : „Mais il se trouve que la proposition *qu'Alfred a raison* peut aussi jouer dans la principale le rôle de prime actant, c'est-à-dire de ce que la terminologie traditionnelle appelle un sujet : *il est sûr qu'Alfred a raison*. La grammaire traditionnelle n'a pu méconnaître que, dans un cas comme dans l'autre, la subordonnée était de même nature, et elle a étendu en conséquence l'emploi du terme de complétive.

C'est ainsi qu'elle a été amenée à dire que, dans la phrase : *il est sûr qu'Alfred a raison*, la proposition *qu'Alfred a raison* est une *complétive sujet*, ce qui est proprement une contradiction, puisque dans la même terminologie le sujet est précisément l'opposé du complément.

Cette contradiction disparaît si l'on veut bien considérer que, comme, nous avons essayé de la montrer plus haut, *le sujet est un complément comme les autres*.

L'identité ainsi formulée est purement structurale. Elle repose sur la constatation, que, prime actant ou second actant, il s'agit toujours d'un actant donc d'un substantif (O) subordonné immédiat du verbe.

Aussi éviterons-nous, dans cette étude structurale, de faire ressortir l'opposition sémantique entre le prime actant et le second actant pour mettre l'accent sur l'identité structurale, des deux subordonnées en ne retenant que le caractère d'actant qui leur est commun. Et c'est pourquoi nous appellerons les propositions subordonnées résultant d'une translation $I > O$ des subordonnées *actancielle*s.

Cette terminologie a un double avantage. En premier lieu elle nous permet d'éviter le terme de complétive sujet avec la fâcheuse contradiction qu'il comporte.” (Lucien Tesnière, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, 1959, p. 546—547).

foarte strînse încît pot fi echivalentele unor propoziții²⁴. Astfel de unități sintactice pot fi :

a) *independente* : „Cine-mparte parte-și face“ ; „Cine-ntreabă nu greșește“ ; „E bine să învățăm“ ; „Obiceiul lui era să nu șadă ziua niciodată“ (Gr. Alexandrescu, *Opere*, 1957, E.S.P.L.A., p. 231) ;

b) *în raport de coordonare* ca în versurile : „Și-acum, bărbați, un fier și-un scut ! E rău destul că ne-am născut ; / Dar cui i-e frică de război / E liber de-a pleca-napoi, / Iar cine-i vînzător vîndut / să iasă dintre noi !“ (G. Coșbuc, *Versuri*, 1961, Editura pentru literatură, p. 212) ;

c) *regente* (ă) unor (unei) subordonate ca în exemplul : „Aveți ceva morți ? ne întrebară. Avem, dar pentru că au murit de mult, e de prisos să-i pomenim“ (Gr. Alexandrescu, Memorial de călătorie, Biblioteca pentru toți, 1961, p. 225). Propoziția subordonată „pentru că au murit de mult“ din exemplul de mai sus, depinde de unitatea sintactică „E de prisos să-i pomenim“. Dăm și un alt exemplu : „E destul să te gîndești ce poți face cu banii, ca să și guști bucuria lucrului pe care nu l-ai cumpărat“ (B. Șt. Delavrancea, *Nuvele și povestiri*, 1955, p. 93) ;

d) *în raport de subordonare* față de o altă propoziție ca în exemplele :

„Însă tu îmi vei răspunde că e bine (1) ca în lume

Prin frumoasă stihuire să pătrunză al meu nume,

(2) Să-mi atrag luare-aminte a bărbaților din țară,

(3) Să-mi dedic a mele versuri la cucoane, bunăoară,

(4) Și dezgustul meu din suflet să-l împac prin a mea minte“

(M. EMINESCU, *Opere alese*, E.S.P.L.A., București, 1964, p. 141)

Unitatea sintactică formată din termenul predicativ „că e bine“ și propozițiile subiective (numerotate cu 1, 2, 3, 4) se află în raport de subordonare față de propoziția regentă „Însă tu îmi vei răspunde“. De asemenea, unitatea sintactică subliniată din exemplul : „Oameni ca dînsul sînt atît de rari, încît e de mirare cum de se mai găsesc încă“ (C. Negruzzi, *S, I*, p. 224) se află în raport de subordonare față de regentă, avînd funcția unei circumstanțiale consecutive.

Unitățile sintactice de felul celor din exemplele de mai sus se comportă, în cadrul frazei, ca propoziții obișnuite.

Pe lîngă unitățile sintactice discutate mai sus, care sînt formate din cîte un termen predicativ și o subiectivă sau un termen subiectiv și o predicativă, există unități sintactice care sînt formate din două propoziții și un termen de propoziție insuficient gramatical și lexical. În exemple ca acestea : „Și dacă ramuri bat în geam / Și se cutremur plopii / E ca în minte să te am / Și-ncet să te apropii / Și dacă stele bat în lac / Adîncu-i luminîndu-l. / E ca durerea mea s-o-mpac / Înseninîndu-mi gîndul“ (M. Eminescu, *Opere alese*, I, București, 1964, p. 190) ; „Dacă îți zîmbește, înseamnă că te primește ucenic“ (M. Sadoveanu, Mitrea Cocor, 1959) verbele *a fi* și *a în-*

²⁴ Din punctul de vedere al conținutului, astfel de unități exprimă un conținut identic cu al unei propoziții. cf. *Gramatica limbii române*, Editura Academiei, ed. a II-a, 1963, vol. II, p. 229 („E cu neputință să mai stea“, Vlahuță, N. 31) (o singură judecată).

semna nu au alt rol decât acela de a lega propozițiile subiective de cele predicative. Așa-zisele propoziții reduse la verbele copulative : *a fi*, *a deveni*, *a ieși* etc., care nu mai formal sînt propoziții, ar putea fi numite *termeni de propoziție recționali* (joncționali sau copulativi), avînd în vedere rolul lor într-un context dat, anume acela de a stabili legătura între două propoziții dintre care una e subiectivă, iar alta este predicativă.

Întrucît unitățile sintactice, pe care le-am avut în vedere și le-am analizat în paginile anterioare, sînt, dintr-un anumit punct de vedere și anume acel al comunicării, echivalentele unor propoziții, dar a căror structură se deosebește de a propozițiilor propriu-zise care au un singur predicat, propunem să fie numite, deși recunoaștem că este cu totul convențional, *propoziții cu subiect complex* și *propoziții cu nume predicativ complex* sau mai propriu *propoziții — fraze*. Acestea pot fi formate din două propoziții dintre care una să fie subiectivă, alta predicativă și un termen joncțional (recțional sau copulativ), ca în exemplul : „Dar ce e mai frumos, e că n-am șfant, monșer“ (I. L. Caragiale, *Schife*, 1, 1962, p. 268), dintr-un termen predicativ și o propoziție subiectivă ca în exemplul : „*E adevărat* că, la Malu, legea împroprietăririi nu s-a aplicat decât în parte...“ (M. Sadoveanu, *Mitrea Cocor*, București, 1959, p. 209) sau dintr-un termen subiectiv și o propoziție predicativă : „*Așa că soarta mea e* să mă duc la Țigănești“ (M. Sadoveanu, *Mitrea Cocor*, București, 1959, p. 65).

Fiecare membru (subiectiva sau predicativa, termenul predicativ sau subiectiv) al unei propoziții-fraze se poate afla în raport de coordonare față cu un membru similar. Numărul propozițiilor-fraze va fi determinat de numărul propozițiilor predicative (echivalente ale numelor predicative) sau al termenilor predicativi.

O propoziție-frază poate fi formată din două propoziții subiective în raport de coordonare și un termen predicativ ca în exemplul : „De aceea una-mi este mie / *De ar vorbi, de ar tăce*“ (M. Eminescu, *Opere alese*, București, 1964, p. 204). În exemplul creat de noi : „*Ar fi nedrept și e de necrezut* să se spună așa ceva despre noi“ se află două propoziții-fraze, deoarece există doi termeni predicativi prin care se fac două comunicări despre aceeași subiectivă. În exemplul : „*Cine se duce acolo bea și mănîncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănîncă, iară cine nu, — se uită și rabdă*“ există șase propoziții-fraze, iar în exemplul : „Lumea toată este *cum o vezi*, și *cum o știi*“ există două propoziții-fraze, deoarece se află două propoziții predicative echivalente ale unor nume predicative prin care se fac, de asemenea, comunicări deosebite.

În cadrul unei propoziții-fraze numai termenii subiectivi și subiectivele pot fi mai multe. Mai multe propoziții predicative, termeni predicativi înseamnă mai multe propoziții-fraze.

*

În lucrarea de față am încercat să arătăm că :

a) între cele două unități sintactice, propoziția și fraza, există nu numai o identitate de categorii sintactice (în sensul că subiectului îi cores-

punde o propoziție subiectivă, atributului o atributivă etc.), ci și o identitate de raporturi sau relații ;

b) propozițiile subiective și predicative, datorită funcției pe care o au ele față de așa-zisele propoziții ale căror subiecte sau nume predicative sînt, n-ar trebui să fie încadrate în categoria subordonatelor, ci ar trebui să constituie o categorie aparte care să fie numite *propoziții inerente* ;

c) ar fi necesar să fie modificată părerea privitoare la propozițiile așa-zise regente ale propozițiilor subiective și predicative ; acestea nu sînt propriu-zise propoziții, ci termeni de propoziții, *termen predicativ* și *termen subiectiv*, deoarece numai împreună cu propozițiile subiective sau predicative formează unități sintactice prin care se fac comunicări depline ;

d) *propozițiile inerente* sînt părțile principale ale unor unități sintactice pe care, datorită structurii lor complexe, le-am putea numi *propoziții-fraze*. Propozițiile-fraze pot fi independente, în raport de coordonare, regente, subordonate ;

e) așa-zisele *propoziții insuficiente* care se reduc la verbele copulative ar putea fi numite *termeni recționali* (joncționali sau copulativi), deoarece printr-un astfel de termen se realizează o unitate sintactică prin care se comunică ceva ;

f) propozițiile-fraze pot fi formate din două sau mai multe propoziții subiective în raport de coordonare și un termen predicativ, un termen subiectiv și mai multe propoziții predicative. Numărul propozițiilor-fraze este determinat de numărul propozițiilor predicative (echivalente ale numelor predicative) și al termenilor predicativi.

ASPECTE ISTORICE ALE UNEI SINONIMII

Cuvînt — rezon — motiv — raţiune

ANA GOLDIŞ-POALELUNGI

Urmărind influenţa limbii franceze asupra lexicului limbii române pînă în jurul anului 1860, putem desprinde unele observaţii, în legătură cu rolul pe care l-au avut traduceriile franceze în formarea şi dezvoltarea limbii literare româneşti ¹.

Neologismele de origine franceză au contribuit la îmbogăţirea vocabularului limbii române cu numeroase cuvinte sau au determinat schimbări de sens la unele cuvinte deja existente în limba noastră.

În articolul de faţă ne preocupă lupta dintre sinonime provocată de cauze externe (împrumut), care au determinat pe de o parte schimbări de sens ale termenilor din fondul tradiţional, prin pătrunderea neologismelor, pe de altă parte, o concurenţă fie între termenii vechi şi noi (*cuvînt* „motiv” — *rezon* „motiv”), fie chiar între termenii noi (*rezon* „motiv” — *motiv* „motiv”). Problema fiind mult mai complexă şi cu implicaţii de semantică diacronică, vom discuta aici numai neologismele *rezon* (cu derivatele lui) şi *motiv* împrumutate din limba franceză.

La aceste neologisme, venite în concurenţă cu termenul *cuvînt* „motiv” ², care aparţinea fondului principal lexical al limbii române, se observă :

a) mai întîi, în perioada de început a traducerilor, o frecvenţă foarte mare a lui *cuvînt* cu sensul amintit ;

b) pătrunderea lui *rezon* şi a familiei lui cu sensuri asemănătoare ;

c) dispariţia treptată a sensului „motiv” al românescului *cuvînt* şi dispariţia lui *rezon* ;

d) încetăţenirea şi generalizarea unui alt neologism, tot de origine franceză : *motiv* (< fr. *motif*) şi păstrarea lui pînă în zilele noastre, alături de sinonimul lui, *raţiune*.

a) Urmărind istoria sensului „motiv” cristalizat în termenii *cuvînt*, *rezon*, *motiv*, *raţiune*, vom încerca să demonstrăm în ce măsură se resimte intervenţia elementului francez în procesul evolutiv al sensului amintit.

¹ Notele de faţă reprezintă un fragment dintr-o lucrare mai amplă, în curs de redactare, privitoare la influenţa franceză asupra limbii române. Pentru abrevieri, vezi, la sfîrşit, lista scrierilor consultate.

² Amintim că termenul *cuvînt*, pînă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, era polisemantic, însemnînd „motiv, raţiune, rost, bază, justificare, dreptate, pricină, cauză”, şi că apărea într-o serie de expresii comune limbilor albaneză, bulgară şi neogreacă, cu care româna constituie „uniunea lingvistică balcanică”. Cf. A. I. Rosetti, *Balcanica, Consideraţii asupra „uniunii lingvistice” balcanice*, SCL, IX (1958), 3, p.303—308.

Vom lua în discuție, rînd pe rînd, termenii amintiți în ordinea atestării lor indicate de izvoare.

*CUVÎNT*³ „motiv“ este prima dată atestat în textele noastre, începînd cu secolul al XVII-lea, mai ales în limbajul juridic și administrativ, fără a avea o frecvență prea mare⁴. Circulația în secolul următor, și ea sporadică, este legată de același sens. În secolul al XIX-lea, și în special la începutul secolului, sensul în discuție a fost promovat de numeroasele traduceri din limba franceză, care s-au făcut în epoca respectivă; simțindu-se o afinitate semantică între *cuvînt* „motiv“ și *raison* „motiv“, ultimul apare frecvent tradus prin *cuvînt*⁵.

În evoluția funcției sale semantice, termenul românesc începe să fie concurat de cuvîntul corespunzător din limba franceză, adaptat formal în românește *rezon* și, în cele din urmă, de *motiv* și *rațiune*; acest proces a fost favorizat și de înrudirea semantică dintre cele trei neologisme de origine franceză.

Deci, din istoria lui *cuvînt* se observă, pe de o parte o opoziție prin raportare la sensurile fundamentale, cînd e vorba de alte semnificații în interiorul polisemiei lui, iar pe de altă parte, o opoziție cînd ne raportăm la sinonimele neologice de origine romanică, în cazul nostru, de origine franceză.

Pornind de la cercetarea traducerilor din limba franceză făcute pînă la 1860, se observă că originea conținutului cognitiv a lui *cuvînt* „motiv“ trebuie căutată în influența directă a traducerilor din limba franceză. Chiar dacă el a apărut sporadic în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, după cum am văzut, traducerile⁶ au contribuit la încetățenirea și dezvoltarea lui în toate stilurile limbii. Acest fapt își găsește o explicație și în aceea că, în perioada respectivă de dezvoltare a limbii române, se simțea nevoia unor termeni abstracți necesari evoluției societății românești. Așadar, fenomenul acesta corespunde și unui anumit stadiu de dezvoltare a limbii și a vieții materiale și culturale a poporului nostru.

În traducerile cercetate de noi se observă că termenul *cuvînt* corespunde consecvent fr. *raison*, atît în același text, cît și în alte texte traduse de persoane diferite, ceea ce demonstrează că avem de a face cu un sens curent (în epocă) al lui *cuvînt*, sens impus și de traduceri prin calchierea sensului,

³ *Cuvînt* este păstrat din lat. *conventum*.

⁴ „De va avea *cuvînt* a grăi, să dzică c-au făcut pentru cutare lucru...” Prav. 994 (D A, s.v.).

Același termen se întrebuințează în aceeași perioadă și cu sensul de „mărturie, declarație”: „*Cuvîntul* copilului nu va arăta la giudeț greșala sodomiei, iară face mare prepus cum să fie vinovat” (C R I 144).

⁵ „*Cuvîntul* pentru care s-a făcut dania” (an. 1717, Uricariul, IV, 334, D A).

„Să nu aibă alt *cuvînt* de răspuns” (an. 1752, Uricariul, X, 188, ib.).

⁶ Frecvența mare a lui *cuvînt* e demonstrată și de întrebuințarea cu același sens în textele juridice traduse din grecește: „atunce pentru aceasta să dee *cuvînt* în curgerea de patrușprezece zile...” (p. 149; cf. gr. πρέπει νά δώση τόν λόγον τῆς παραιτήσεώς του εἰς διάστημα, Codul Calimach, Ed. Acad. R.P.R., Buc., 1958); „Căci lucrul ce nu era mai înainte supț stăpînirea cuiva, după firescu *cuvînt*, se cuvine apucătorului...” (p. 235; cf. gr. κατά τόν φυσικόν λόγον (*cuvînt* este calchiat după gr. λογος).

până la pătrunderea neologismelor franceze sinonime. De exemplu, în traduceriile dintre anii 1800 și 1840 :

„lumea are cu *cuvînt* a răspunde pentru sine“, „il a *raison* de répondre de soi“ (MDC, p. 53 ; cf. p. 18) ⁷.

„pentru *cuvînt*, domnule, că n-avem de cît proză și versuri pentru vorbire“, „par la *raison*, Monsieur, qu'il n'y a pour s'exprimer que la prose ou les vers“ (M B V, p. 31 ; cf. p. 19) ⁸.

Între anii 1840 și 1860, constatăm că traducerea lui *raison* prin *cuvînt* are aceeași frecvență ; o întâlnim și în traduceriile franțuzești prin filieră grecească :

„nu pociu împăca atîta amor cu atîta *cuvînt* drept (M C B, p. 355 ; cf. pp. 345, 368) sau în traduceri făcute direct :

„tot pentru același *cuvînt* naturaliști călători cată a avea grijă“, „c'est pour la même *raison* que les naturalistes voyageurs doivent avoir soin“ (R C B, p. 412 ; cf. p. 569, 533), „aveam *cuvînt* cînd cugetam“, „j'avais bien *raison* quand je pensais (D D B, p. 46 ; cf. p. 18, 105, 131, 128, 261).

„acest aparat este mult mai simțitor decît cel precedent pentru două *cuvinte*“, „cet appareil est beaucoup plus sensible que le précédent, pour une double *raison*“ (P N M, p. 302 ; cf. p. 159, 304) ⁹.

În unele traduceri am întâlnit cu o frecvență mult mai mică fr. *prétexte*, tradus prin *cuvînt*, de exemplu :

„pe care le-a părăsit sub *cuvînt* de slabă sănătate“, „qu'elle a quitté sous *prétexte* de mauvaise santé“ (D A H, p. 75) ¹⁰. „Cîte odată se făcea stăpînii unei țări cu *cuvînt* de moștenire“, „quelquefois ils se rendaient maîtres d'un pays sous *prétexte* de succession“ (M M C, p. 63).

În alte traduceri, *cuvînt* corespunde fr. *cause* :

„Fără *cuvînt* nu să zbîrcește frunte mea“, „ce n'est pas sans *cause* que la gravité ride un front“ (B M A, p. 92) „asounzînd sub interesul amicitiei adevăratul *cuvînt* al vizitei“, „cachant sous l'intérêt de l'amitié la véritable *cause* de la visite“ (D D B, p. 54 ; cf. și p. 254).

Ceea ce ni se pare și mai interesant pentru discuția noastră în legătură cu relevarea tendinței spre individualizarea termenilor, este faptul că *cuvînt* traduce chiar fr. *motif*, adică chiar sensul pe care îl pierde *cuvînt* în favoarea lui *motif* :

⁷ Exemplele pe care le folosim păstrează fonetismul epocii în transliterația interpretativă, dar cu actualizarea ortografiei.

⁸ Cf. de asemenea : B S R, p. 11, 8 ; R N E, pp. 24, 37, 54, 68 ; L M P, p. 49 ; P F D, p. 65 ; H A D, p. 98 ; MSR, pp. 98, 15, 112, 122.

⁹ Cf. și G P C, p. 3, 32, 50 ; L T O, p. 123, B C M M, p. 126, C D F R, p. 173 ; M D M, p. 123 ; M D C, p. 52 ; B E F, p. 6, 21 ; R M B, p. 4, 36 ; F T C, p. 282, 474 ; B F I, p. 15, 42 ; M M S, p. 37, C P P, p. 15, 49 ; M M C, p. 32, 111, 122, 187 etc.

¹⁰ Sub *cuvînt* că, sub orice *cuvînt*, sub care *cuvînt*, cu drept *cuvînt* sînt de fapt expresii calchiate după fr. sous *prétexte* : „Clermont sous *prétexte* de vouloir entendre mieux la musique“, „Clermont sub *cuvînt* că voiește să auză mai bine muzica“ (G P C, p. 28).

„Sous quelque *prétexte* que ce soit, ne laisse entrer personne“, „subt orice *cuvînt* nu lăsa să intre nimeni“ (H A D, p. 113).

„Il me refuse, et savez-vous sous quel *prétexte* ?“, „mă refuză, scii sub care *cuvînt* ?“ (D D B, p. 18) ;

„d'autres personnes préfèrent avec juste *raison* le blanc d'œuf“, „alții preferă cu drept *cuvînt* albușul de ou“ (R C B, p. 60).

„aceasta este o simplă convențiune, nu este mai mult *cuvînt* spre a asigura curantului această direcție“, „c'est une simple convention il n'y a pas plus de *motifs* pour assigner au courant cette direction“ (P N M, p. 290).

În unele citate *cuvînt* corespunde fr. *mot*, *parole*, *terme* și *discours* (deci mult mai apropiat de sensul lui vechi păstrat și astăzi)¹¹.

Alături de seria aceasta de sinonime (*raison*, *prétexte*, *cause*, *motif*) și de traducerea mult mai apropiată de sensul de astăzi (*mot*, *parole*¹², *terme*, *discours*) am întîlnit, într-o serie de texte, unii termeni francezi cu diferențieri semantice mai apropiate sau mai depărtate (*titre*, *sujet*, *phrase*, *sermon*, expresia *avoir tort*) traduși tot prin *cuvînt*. Le-am socotit corespunzătoare cu totul întîmplătoare, aici, traducătorul, la impas, recurge la o traducere liberă folosind termenul *cuvînt* care, devenind polisemantic, avea o circulație mare în perioada aceasta¹³.

În jurul anului 1800, în perioada primelor traduceri, sfera sinonimelor era și mai mare, deoarece, la început, predominînd traduceri libere, nu se fixaseră încă corespondentele românește ale termenilor francezi¹⁴.

Din analiza corespondentelor de mai sus, constatăm că evoluția termenului *cuvînt* este mult mai complexă de cum o înregistrează lucrările noastre lexicografice. Sensul „motiv“, existent sporadic în limbă, a fost întărit de influența franceză după cum se observă în traduceri pînă în jurul anului 1860. Începînd cu anul 1840, datorită dezvoltării culturii, simțindu-se tot

¹¹ Nu vom da exemple cu acești corespondenți, pentru care cf.: H A D, p. 32; F T O, p. 83; B B H, p. 31; F T C, p. 52; L D F L, p. 52; V Z S, p. 29; D A H, p. 15; D O B, p. 321.

¹² Am întîlnit și locuțiunea calchiată: *a-și ține (da) cuvîntul* corespunzătoare locuțiunilor franceze:

„și de nu voește să-și ție *cuvîntul* cu îi vestesc război“, „s'il ne veut pas *tenir sa parole* je lui déclare la guerre“ (M M C, p. 189).

„și *ținuse cuvîntul*“, „elle avait tenu *parole*“ (D D M, p. 185).

Sau locuțiunea adjectivală *om de cuvînt*:

„Ești un *om de cuvînt*“, „vous êtes un *homme de parole*“ (C D F R, p. 112).

¹³ Iată cîteva exemple:

„am *cuvînt* de a fi prea tristă“, „J'ai *sujet* d'être bien triste“ (D D B, p. 167).

„tot sgomotul vorbelor de acolo îmi pare un singur *cuvînt* rezis de sute de glasuri“, „il me semble que toutes ces paroles qui bourdonnent ne sont qu'une seule *phrase* répétée par cent voix“ (D A H, p. 93).

„*cuvîntul* — le sermon“ (C D F R, p. 42).

¹⁴ Iată cum apar termenii *raison*, *motif* într-o traducere de la 1800 (M U M): „ce ne-ar folosi *înțelepciunea* fără de învoire că prin aceasta facem meargerea înainte ca pre niște trepte către norocirea societății?“, „à quoi nous servirait la *raison* dont les progrès successifs doivent tendre au bonheur de la société“ (p. 47; cf. p. 68, 83, 98).

„Iată aici *mijloacele* cele principuitoare ale acestii minunate statornicii“, „voici peu-être les principales *raisons* de cette stabilité merveilleuse“ (p. 79).

„aceasta ne învață... să urmăim *minții* noastre cci sănătoase“, „ils doivent nous apprendre à user de notre *raison*“ (p. 57—58).

„un fel de îndemn are mai mult parte la aflarea meșesugurilor ... decît *gîndirea* și socotirea îndelung“, „une espèce d'instinct plutôt que le *raisonnement* a produit les arts de nécessité“ (p. 51).

„cum să deprindea în *virtute*“, „comment on exerçait la *raison*“ (p. XIX);

„averea era *temeul* cel mișcător spre vitejie“, „leur propriété était un *motif* de courage“ (p. 26; cf. p. 37).

„însă noi vom afla încă și alt feliu de noroadă, care în rîndul acesta ori din lipsă, sau din alte *pricini*“, „nous verrons des peuples inhumains à cet égard, sans aucun scrupule soit par la difficulté de la subsistance, soit par d'autres *motifs*“ (p. 32; cf. p. 55).

mai mult nevoia în limbă de termeni noi, intră un mare număr de neologisme; această influență se realizează tot prin contact direct, adică prin traduceri, care devin un instrument de îmbogățire a lexicului și de precizare, de delimitare a unor sfere semantice, ca în cazul nostru.

b) Făcând o comparație între cazurile în care *cuvînt* apare cu sensul „motiv” și echivalențele românești ale fr. *raison*, așa cum le întâlnim în primele traduceri din limba franceză, se observă că, dintre numeroasele sensuri ale lui *raison* care pătrund în vocabularul limbii noastre, sensul „motiv” influențează sfera semantică a lui *cuvînt* „motiv” în așa fel încît termenul *cuvînt* ajunge să fie înlocuit, treptat, pretutindeni, de termenul neologic *rezon*. Aceasta își are explicația în faptul că numeroasele sensuri ale lui *cuvînt* au venit în concurență producînd confuzie în mintea ascultătorului: în acest caz, limba a recurs la restrîngerea sensului, fără ca termenul în discuție să dispară. Mijlocul acesta este evident mai ales cu ocazia împrumutului, fiind o expresie a luptei dintre nou și vechi.

Asistăm la o perioadă de coexistență a acestor doi termeni, *cuvînt* și *rezon* cu sensul „motiv”, deoarece prezența cuvîntului nou așa cum apare în traduceri de pînă la 1860, este motivată chiar de individualitatea sa semantică, deosebită de a celorlalți termeni. Termenul *raison* (< lat. *rationem*) are în limba franceză numeroase sensuri: „rațiune, judecată, argument, argumentare, cauză, motiv, seamă, socoteală, cont, dreptate, firmă, raport”¹⁵.

Dintre acestea, o parte din sensuri au pătruns și se întâlnesc în traduceri făcute din limba franceză în primele decenii ale secolului al XIX-lea, altele ca de exemplu: „argument, seamă, socoteală, cont, raport” nu apar de loc, fie pentru că în limba română existau sinonimele corespunzătoare (*seamă, socoteală*), fie pentru că nu pătrunseseră încă în limbă termeni ca argument, cont, raport etc.

Constatăm că cea mai mare frecvență în textele cercetate o are fr. *raison* tradus prin *judecată*:

„însă *judecata* început a veni dinpreună cu vîrsta”, „mais la *raison* vint avec l'âge.” (M F E, p. 1).

„pe care *judecata* poate să-l învingă cu trecerea vremii”, „que la *raison* peut vaincre à force de temps” (R N E, p. 11)¹⁶.

În alte texte, fr. *raison* este tradus prin *rațiune*, dar acest corespondent apare după 1842. În locul termenului *rațiune*, mulți scriitori pînă în jurul anului 1830 apelează la termenul *cuvînt*. Faptul a fost remarcat și de Popovici, care mai arată că *rațiune* a fost identificată și cu cuvîntul evanghelic, apoi cu însuși Iisus Hristos, conform Evangheliei lui Ioan. Termenul *cuvînt* are sigur acest sens în expresia *dreptul cuvînt* „dreapta rațiune”, „dreapta judecată”¹⁷.

¹⁵ Cf. *Dictionarul francez-român*, București, 1959.

¹⁶ În textele excerptate de noi am mai întâlnit și alte exemple; în unele cazuri verbul *raisonner* apare tradus cu *a judeca*. (Cf. M.V.R., p. 78; N M C, p. 171; D J H, p. 28 etc.).

¹⁷ G. Ivănescu, *Formarea terminologiei filozofice românești moderne*, în „Contribuții la Istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea”, vol. I, București, 1956, p. 176.

¹⁸ Ceea ce socotea G. Ivănescu ca *probabil* (s.n.) în jurul anului 1842, este sigur pentru noi: termenul *rațiune* apare foarte des la Laurian: „În copilăria unui neam ca și în

Probabil Laurian a întrebuițat actuala formă *rațiune* (ca și *pasiune*, deci forma în — *iune*) în jurul anului 1842 (cf. G. I v ă n e s c u, *op. cit.*, p. 186).

În același an am întâlnit și noi termenul *rațiune* într-o traducere: „vei întrebuița toate mijloacele ce dreapta judecată și *cuvîntul* (*rațiunea*) te povățuesc ca să întorci pe om la viață (F M C, p. 98).

După acest an, atît substantivul *rațiune*, cît și verbul *a raționa* se întîlnesc în mod curent.

„mărturisesc că ați avea o aparință de *rațiune* cu atît mai mare ca să faceți aceasta“, „j'avoue que vous pourriez le faire avec d'autant plus d'apparence de *raison*“ (F T C, p. 424).

„prin aceeași *rațiune*, toți monticuli sînt loviți“, „par la même *raison* tous les monticules sont frappés (P N M, p. 514)¹⁸.

„e un abis între *motivul* sau instinctul irefles și *motivul rațional* și deliberat, „il n'y a qu'un abîme entre le mobile ou instinct irréflechi et le motif rationnel et délibéré“ (D M T, p. 117).

„ea își petrece zilele, sau a *raționa* asupra virtuții pe care nu o pune în lucrare, sau a urma plăcerilor ei în zgomotul lumii“, „elle passe ses jours ou à *raisonner* sur la vertu sans pratiquer, ou à suivre ses plaisirs dans le tourbillon du monde (C G C D, p. 47).

Fr. *raison* l-am înregistrat tradus și prin *dreptate* :

„și dacă odată ești desfrînat îți ai *dreptățile* dumitale“, „et si vous ne croyez rien, vous avez vos *raisons*“ (M D C, p. 13 ; cf. p. 18).

„ce mai *dreptate*, ca să-l faci liber“, „la belle *raison* pour le mettre en liberté“ (D F L, p. 215)¹⁹.

Sau fr. *raison* tradus prin *pricină* :

„și pentru care *pricină* ?“, „et par quelle *raison* ?“ (M S R, p. 76)

copilăria unui individ e mai puternică fantasia decît *rațiunea*“ (p. 6). „Aristotele se străduiește să aducă principiile *rațiunii*...“ (vezi *Cuvîntul Academicu pronunțat de A. Treb. Laurian, iulie 1845*, București).

Că problema aceasta trebuie privită în mișcare o atestă coexistența variantelor. Astfel, doar după un an, în 1846, același autor (Laurian) împreună cu N. Bălcescu, utilizează numai forma *nație* (nu *națiune*, dar *rațiune*, nu *rație*, ceea ce înseamnă că începuse diferențierea sensului prin sufixele *-ie* și *-iune*, *rație* este altceva decît *rațiune*, pe cînd *nație* și *națiune* aveau același sens) alături de *erudiție*, *colecție* (cf. A. Treb. Laurian și N. Bălcescu *Cronicarii Țării Românești*, tomul I, București, 1846, pass.).

¹⁸ Din familia fr. *raison* am întâlnit și forme mai mult sau mai puțin adaptate fonetismului românesc, ca de exemplu :

„o persoană atît de *raționabilă*“, „et toutes les suppositions *raisonnables*“ (D D B, p. 195).

„*raționamentul* acesta cuprinde toată invenția baloanelor“, „ce *raisonnement* contient toute l'invention des ballons“ (P N M, p. 100).

¹⁹ Am înregistrat și locuțiunea *a avea dreptate*, „avoir *raison*“ : „ai *dreptate*, să coperim cu umbră toate“, „vous avez *raison* mettons de l'ombre sur tout“ (H A D, p. 88).

„*aveți dreptate*, vara iubesc mai bine a merge pe jos“, „vous avez *raison*, et en été j'aime mieux aller à pied“ (C C F R, p. 162).

Sau tradus mai liber :

„*negreșit !*“, „il a *raison !*“ (M T M, p. 26)

„ai puținică *răbdare*, domnule !“, „vous avez quelque *raison*“ (M V R, p. 26), preludiu parcă la replica lui Trahanache din *O scrisoare pierdută*.

„o femeie pe care am luat-o pentru *pricină* de familie“, une femme à laquelle je me suis laissé marier pour des *raisons* de famille“ (H A D, p. 83).

Se observă că, în toate cazurile, termenul *pricină* are sens de „motiv“.

Fr. *raison* este tradus și prin *iscălitură*, *firmă* :

„iscălitura unei companii, *firma*“, „la *raison* de commerce“ (P F D, p. 19).

Iată un exemplu în care substantivul *raison* este tradus printr-un adverb, *înțelepțește*, redând sensul corect :

„Vorbește *înțelepțește*“, „Parlez *raison*“ (B C M M, p. 131).

De multe ori corespondentul românesc al fr. *raison* nu este un sinonim perfect cu el și atunci traducătorul recurge la un cuvânt aproximativ²⁰.

Adaptat potrivit sistemului ortografic românesc, fr. *raison* apare curent în traduceri, *rezon* :

„drumul cel drept al *rezonului*“, „le droit chemin de la *raison*“ (M S R, p. 58).

„un *rezon*, stupid ca toate rezoanele de onoare“²¹, une *raison* stupide comme toutes les *raisons* d'honneur“ (D F L, p. 216 ; cf. p. 42).

Am înregistrat și cazul când rom. *cuvînt*, din cauza polisemiei nu poate exprima sensul dat de text. În acest caz se face apel la o sintagmă în care intervine un determinant de natură adjectivală, dar din aceeași sferă semantică. De exemplu :

„*Cuvintele* cele mai *raționabile*“, „m'apporter des *raisons*“ (P I B, p. 34).

Întrebuintarea inegală a diferiților termeni românești care traduc fr. *raison* se explică prin apropierea semantice dintre cuvinte, chiar și atunci când nu au nici o legătură etimologică între ele. Aceasta demonstrează că între cuvinte se stabilesc anumite relații semantice fie prin asemănări, fie prin contrast.

Iată derivatele care au susținut cuvîntul *rezon* și familia lui în limba epocii, unele dintre ele conservate pînă azi, altele care au dispărut : *rezonabil*, *rezonare*, *a rezona*²², *rezonament*²³ și chiar *rezonirui*²⁴ :

²⁰ De exemplu, fr. *raison*, sau derivatele lui, sînt traduse prin *chibzuire*, *cunoștință*, *minte*, *cuvîință*, *rație*, *scopos* :

„Am vorbit prea tare în *chibzuirile* ce făceam singur“, „J'ai parlé haut en *raisonnant* tout seul“ (M S R, p. 22).

„de multe ori este destul un cuvînt ca s-aducă pe un om la *cunoștință*“, „il suffit quelque fois d'un mot pour ramener un homme à la *raison*“ (H A D, p. 103).

„are mai multă *minte* decît mine“, „veut avoir plus de *raison* que moi“ (M T M, p. 8).

„pentru *cuvîință* noi le vom trece sub tăcere“, pour les *raisons*, nous les passerons sous silence“ (P F D, p. 70).

„Condiția de echilibru este ca înălțimea suprafețelor libere d-asupra nivelului de unire să fie în rație inversă...“, „la condition d'équilibre est que la hauteur des surfaces libres au-dessus du niveau de jonction soit en *raison* inverse“ (P N M, p. 55 ; cf. 63).

„*scoposul* stării de obște“, „la *raison* d'Etat“ (I Z, p. 2).

²¹ În texte, grafia oscilează, cuvîntul apare fie *reson*, fie *rezon*.

²² Se observă că verbul *a rezona* a fost împrumutat posterior substantivului și adjectivului din aceeași familie. Situația aceasta confirmă afirmația acad. Iorgu Iordan (cf. *Sufixe românești de origine recentă (neologisme)*, în „Buletinul Institutului de filologie română, Alex. Philippide“, vol. II, 1939, p. 12—13).

²³ După cum se observă, acestea intră mult mai tîrziu în limbă, după 1840. Asupra adaptării fonetice și morfologice vom reveni într-o lucrare mai amplă, pe care am anunțat-o.

²⁴ Înregistrat o singură dată la Tichindeal F. 61 : „Ce *rezoniruieste* el, el zice“ (D A ms., s.v.).

„dar nu este *rezonabil* ca să supere astfel pe nobili“, „mais il n'est pas *raisonnable* qu'il offense impunément des gentils-hommes“ (M D C, p. 60).

„plecîndu-se la evidența acestei *rezonări*... nu se cumpăni a se primi la cererea puterilor apusene“ (C P P, p. 71).

„am *rezonat* asupra răului“, „j'ai *raisonné* sur le mal (M D C, p. 52 ; cf. p. 12).

„convinsă de acest *rezonament* logic“, „convaincue par ce *raisonnement* plein de logique“ (D F L, p. 59 ; cf. p. 4).

O parte din derivatele lui *rezon* adaptate pe teren românesc se asimilează lexicului limbii noastre, cu toate că cuvîntul de bază, *rezon*, n-a mai rămas ; este cazul lui *a rezona*²⁵ (cu varianta *a resonirui*) și *rezonabil*. Derivatele de mai sus demonstrează cum se manifesta interdependența dintre conținutul cuvintelor în cadrul aceleiași sfere semantice (e vorba de termeni abstracți).

Iată cîteva din primele atestări în care *rezon*, păstrînd sensul din franceză, apare în mod frecvent în transcriere fonetică românească ; prima atestare apare în 1809 :

„orice pricinuire să vă arăta, va fi primită în *rezon*“

(Doc. Ėc., 1809, 83 ap. D.A. ms.).

„Tot acea diferenție care este între toate terminile consecutive a unei progresii aritmetice, să numește *rezonul* (*rația*) progresii“ (Asachi, E.I., 120, ap. DA ms.).

„Căci aceasta mai cu seama fu *rezonul* (= motiv, n.n) cel mai mare“ (Alexandrescu, P, 265, ap. DA ms.).

„...căci arta este așa de întinsă și variată, frumosul are atîtea nuanse delicate și fugitive, lucrările imaginației atîta trebuință de ale *rezonului* (= *rațiune* n.n.) ca să poată ajunge ținta lor, care este frumosul ideal sau strălucirea adevărului...“ (G r. A l e x a n d r e s c u, *Opere*, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 66).

c) Coincidența sau apropierea dintre unele sensuri ale lui *rezon* i-a determinat concurența cu neologicul *motiv* (fr. *motif*.)

În scrierile literare posterioare anului 1860, cuvîntul *rezon* nu mai are o frecvență atît de mare și începe, treptat, să cedeze din teren lui *motiv* și lui *rațiune*. Această dispariție treptată a lui *rezon* se explică și prin evoluția lexicului românesc. În ceea ce privește sensul, el apare fie utilizat ca element de jargon, cu intenții ironice (ca la eroii lui Caragiale)²⁶ și cu sensul figurat de „dreptate, cuvînt“, fie cu sensurile avute chiar în perioada pătrunderii în limba noastră.

Iată cîteva exemple din prima categorie :

„Jupîn Dumitrache — Eu am ambiț, domnule, cînd e vorba la o adică de onoarea mea de familist... Ipingescu : *Rezon !*“ (Caragiale, *Opere*, vol. I, E.S.P.L.A., București, 1959, p. 14).

„...zic ! nu cunosc la un așa *rezon* fără *motiv*“ (Caragiale, O, I, 21).

²⁵ Chiar și acestea, destul de rar.

²⁶ Vezi Iorgu Iordan, *Un Dicționar de neologisme românești din anul 1862*, (în) SCL, I, 1950, p. 77 ; idem, *Limba eroilor lui I. L. Caragiale*, Societatea de Științe istorice și filologice, București, 1957, p. 11 și urm.

În cazul acesta avem de a face cu *rezon* și *motiv* care, din foste sinonime pe teren românesc, au devenit independente printr-un proces de divergență semantică, sau e posibil ca personajul să nu fi cunoscut exact sensul celor două cuvinte²⁷.

În opera lui Caragiale *rezon* apare ca o formulă fixă pentru a marca „distincția și cultura”. Cred că termenul era în epocă. El circula grație unei mode sau unui detaliu trecător în evoluția neologismelor românești. Că așa stau lucrurile o dovedește traducerea operelor lui Caragiale în limba franceză (vezi I. Caragiale, *Œuvres*, București, 1962) în care nu apare *raison* cum ne-am aștepta (fiindcă atunci n-ar avea valoare ironică), ci o construcție mult mai expresivă: „*très juste*” în replica lui Ipănescu (*Une nuit orageuse*, p. 50), iar replica lui Chiriac din scena a II-a, actul I „nu cunosc la un așa *rezon* fără *motiv*”, „je prends pas en considération de telles *raisons* dépourvues de *motifs*” (*op. cit.*, p. 56).

Din a doua categorie :

„Să arunce mănuașă lui Gavrilă Țonțoroi pentru simplul *rezon* că Toader, mai întâi, n-are mănuași” (Hogaș, D.M. II, 190, ap. DA ms.).

Este interesant de remarcat că *rezon* a supraviețuit doar în limba vorbită, în special a moldovenilor, mai mult sau mai puțin instruiți, în expresia : „a pune la *rezon*”, prin analogia cu locuțiunea „a pune la *respect*”.

„(Gherasim Tulbure) din câte îmi spui mata, dudue, vād că a nebunit. Am să-l pun la *rezon*.” (Sadoveanu, O. XIV, 57, ap. DA ms.).

Apariția frecventă a cuvîntului *rezon* și a familiei lui în traduceri din limba franceză este consemnată și de dicționarele vremii²⁸.

Urmărind corespondenții francezi ai românescului cuvînt „motiv”, s-a putut observa că frecvența cea mai mare o are fr. *raison* „motiv”. Așadar, după toate probabilitățile, polisemia lui *raison* și a derivatelor cu care a pătruns, a determinat, la început, o circulație mai mare în epocă a termenului *cuvînt* „motiv” din cauza influenței traducerilor franceze.

Prin interdependența care există între acești termeni, sub raportul evoluției semantice, sferele lor, uneori, coincid, ducînd la limitarea frecvenței în texte a lui *cuvînt* „motiv” și, treptat, la dispariția totală a acestuia, care rămîne doar în cîteva expresii, ca, de exemplu : *că drept cuvînt, sub (nici-un) cuvînt*²⁹.

²⁷ Nu este vorba de o alăturare conștientă, ci de ignoranța personajului care, din această cauză, „încurcă” termenii.

²⁸ Iată cum apare *raison* în principalele dicționare ale vremii : *raison* — cuvînt, *rendre raison* — a da cuvînt, *avoir raison* — a avea cuvînt, dreptate (V J A V) a avea dreptate, a avea cuvînt ; pricina ; *raison d'Etat*, *raison de famille*, pricină, cuvînt pe care-l cere interesul statului, al familiei (V P A H).

Raison — ration, *rezon*, înțelegere, minte, judecată, sau facultatea omului de a cunoaște, de a judeca și de a deosebi binele de rău ; *parler raison* — a vorbi cu minte ; dreptate, cuvînt ; *avoir raison* — a avea dreptate, a avea cuvînt, dovada prin vorbe ; cuvînt, pricină (D P A H).

²⁹ *Că drept cuvînt* apare atestat prima dată în 1820 : „nu *că drept cuvînt* popririndu-se...” (Uricariul, IV, 217/13, ap. DA, s.v.). Într-o traducere din 1857 am întîlnit *drept cuvînt* : „nu *fără drept cuvînt*”, „*de fortes raisons*” (P I B, p. 97).

„Cînd locuiai în otelul d-tale, ai respins propunerile mele *sub cuvînt* că erai fericită de amicia contelui și că nu doriai nimica mai mult” (V. Alecsandri, *Opere complete*, Proză, ed. Minerva, București, 1910, p. 171).

Încercînd să determinăm sferele semantice ale termenilor în discuție, observăm că, în timp ce *rezon* a intrat în limbă cu o bună parte din derivatele sale, *cuvînt*, pe lîngă faptul că pierde sensul „motiv” (astăzi avînd alte semnificații) nu s-a dezvoltat decît adjectivul cuvîntat în sintagma *bine cuvîntat* „bine motivat” avînd numai sensul juridic sau în unele expresii ca : *cu drept cuvînt*, *sub nici un cuvînt*. Acest sens, care se explică prin influența neologismului francez *motif* și a expresiilor discutate în nota 2, s-a adăugat după slavonicul *blagoslovi*, care multă vreme a fost puternic, dar astăzi este pe cale de dispariție.

În textele cercetate de noi am întîlnit :

„Celimena — însă dumitale-n față îți spun c-am păcătuit de-mi gătești o răzbunare, este *bine cuvîntată*”. „Célimene — Mais je tombe d'accord de mon crime envers vous, votre ressentiment sans doute est *raisonnable*” (M M S, p. 89).

„aceștia cînd se plîng, se plîng cu adevărat cu tot *dreptul cuvînt*”, „plus on est sûr, quand ils se plaignent, qu'ils se plaignent avec *raison*” (M B A M, p. 136).

d) Un fapt deosebit de important trebuie subliniat la începutul secolului al XIX-lea : apariția termenului de origine franceză *motif* (< fr. *motif*)³⁰.

Prima atestare a lui *motif* o găsim cu sensul „ocazie, prilej”, în 1817 (deci a apărut mult mai tîrziu decît *cuvînt* „motiv” și decît *rezon*). De exemplu :

„Ear de nu, tot vom lăsa *motif* luminaților domni... ca să desăvîrșească lucrul nostru” (1817, Uricariul, IV, p. 308—309).

În traduceri fr. *motif* este tradus cu *cauză*, *pricină*, *temei* (cf. F P S, pp. 26, 33, 29, 20 ; F M C, pp. 102—103 ; M U M, p. 160).

Iată un exemplu de la 1846 :

„adjectivul care o caracterizează vrea numele de termin mare de tot de aceleași *motive*”, l'adjectif qui la caractérise prend le nom de grand terme pour les mêmes *motifs*” (D M T, p. 93)³¹.

În limba actuală termenul *motif*, care era întrebuintat rar în primele decenii ale secolului al XIX-lea, s-a substituit treptat lui *cuvînt* „motiv” și lui *rezon* „motiv”, care a căpătat nuanță ironică (vezi Caragiale), avînd circulație foarte mare în limba literară și cea populară. Deci, în concurența dintre elementele vechi și împrumut, se observă că acesta din urmă pătrunde mai ușor în lexic (deoarece evoluția societății reclamă inovații, într-o măsură mult mai largă în sistemul semantic al unei limbi mai mult decît în celelalte compartimente ale ei).

Sensurile multiple ale lui *raison* au determinat concurența cu *motif* (< fr. *motif*) și rațiune care aveau sfere semantice mult mai limitate, impu-

³⁰ În privința etimologiei cf. DA, CADE, DLRM, care pun la originea lui fr. *motif*. Pentru explicarea grafiei cu *v* în loc de *f*, DLRM nu exclude comparația cu latinescul *motivus* ; s-ar putea invoca și it. *motive*, dar primele traduceri sînt din franceză și nu din italiană, deci rămînem la soluția dată de DLRM.

³¹ Am întîlnit și verbul a *motiva* :

„Această împărțire e o necesitate didactică... fără a se *motiva* științificește”, „Cette division est une nécessité didactique, sans être scientifiquement *motivée*” (D M T, p. 7).

nîndu-se și rămînînd astfel în limba noastră. Deci, la un moment dat, au existat trei sinonime (*rațiune* intrînd mai tîrziu): *cuvînt* „motiv“, *rezon* „motiv“ și *motiv* „motiv“, care s-au diferențiat apoi ca sens continuînd să fie utilizate în mod independent unul de celălalt.

Urmărind evoluția semantică a acestor termeni, observăm că direcția de deplasare a cîmpului semantic se reprezintă astfel: *cuvînt* „motiv“ → *rezon* (fr. *raison*) → (*motiv* (fr. *motif*)).

Pentru a exprima noțiunea generală de „motiv“, constatăm că, pînă în jurul anului 1860, a existat, în traduceri din limba franceză, o serie de sinonime propriu-zise, altele întâmplătoare, iar altele care nu pot fi interpretate decît ca simple greșeli de traducere, din insuficienta cunoaștere a limbii din care s-a tradus. Fără îndoială acești termeni au determinat ambiguitatea lui *cuvînt* „motiv“ și apoi, treptat, restrîngerea sensului amintit, prin interdependența lui cu celelalte neologisme franceze (*rezon*, *motiv*), ca, după aceea, cam prin a doua jumătate a secolului al XIX-lea, să fie substituit de neologismele franceze amintite.

Rezon treptat dispăre și el din limbă fiind înlocuit de *motiv* și *rațiune*. Cauza trebuie căutată și în sufixul *-on* neproductiv în limba română, față de *-iune* (*rațiune*, *noțiune*, *națiune* etc.), productiv și astăzi. Chiar în perioada cercetată de noi derivatele în- (*i*)*on* (*ocazion*, *provizion*, *nation*, *ambition*, *rezon*) nu aveau o frecvență prea mare; cu timpul ele au ieșit din uz fiind înlocuite, în cea mai mare parte, de derivate cu sufixele *-ie* și *-iune* (*ocazion*, *ocazie*, *ocaziune*; *pasion*, *pasie*, *pasiune*). Unele dintre aceste forme coexistă și astăzi, dar cu diferențieri semantice: *rezon*, *rație*, *rațiune*.

Scopul lucrării a fost de a pune în evidență concurența dintre sensul termenilor *cuvînt* „motiv“, *rezon* „motiv“, *motiv* „fr. motif“ și *rațiune*.

Urmărind din punct de vedere semantic noțiunea *cuvînt*, nu numai pe baza semnificației etimologice, ci și pe baza valorilor sale raportate diacronic la faptele de împrumut, observăm că:

CUVÎNT îl găsim înregistrat cu sensul „motiv“, apoi întrebuițat cu același sens, dar sinonim cu *rezon*, pentru ca, treptat, să cedeze locul său lui *motiv*. Trebuie să vedem, în această substituție, tendința limbii de a renunța la tot ceea ce este ambiguu sau de prisos, de a reduce lexicul la ceea ce este inteligibil pentru toți vorbitorii unei colectivități, de a elimina posibilitatea de confuzie și, în același timp, caracterul instabil al termenului, de a ceda împrumuturilor care nu desemnau obiecte sau relații noi.

Termenii discutați de noi sînt abstracți, ei corespund unei anumite etape în evoluția societății în care viața intelectuală și progresul cultural au impus, cu mai multă stringență, adoptarea de termeni noi atunci cînd mijloacele interne ale limbii nu satisfăceau în întregime cerințele vieții. În asemenea momente, cel mai sensibil este sistemul semantic al unei limbi, lexicul în general.

LISTA SCRIERILOR CONSULTATE

- A A D L — *Dialogul în trei limbi, franceză, italiană și română în care se află și dialectul francez cu litere române*, de I. Al. Albiatici, București, 1855.
- D A H — Alex. Dumas, *Antoni*, trad. A. Hrisobergi, București, 1837.
- B B H — Bernardin de St. Pierre, *Bordeiul indienesc*, trad. Leon Asachi, Iași, 1821.
- B C M M — *Cartea metodică pentru a învăța limba franceză*, după a lui F. Bozzi, prelucrată și îmbunătățită de Roberto și Julvécourt, tradusă în românește și înăvuiată la început cu table pentru forma declinărilor și a conjugărilor, iar la sfârșit cu mai multe teme pentru traducere din românește în franțoește, așezate după Gramatică, de Grigorie Mihăescu, Craiova, 1844.
- B C P — Blanchard, *Cele dintii cunoștințe pentru învățătura tinerilor școlari*, trad. C. Pleșoianu, București, 1828.
- B F I — *Filosoful indian*, trad. I. Busnea, Iași, 1853.
- B M A — *Moartea lui Avel*, trad. Alex. Beldiman, Buda, 1818.
- B I R — M. Belumont, *Stăpînul și sluga*, trad. N. Rudeanu, 1836.
- B E P — M. Bez u, *Elemente de aritmetică*, trad. Slugerul G. Pop, București, 1850.
- C C F R — *Dialoguri franzeze-române*, publicate de T. Codrescu, Iași, 1842.
- C D C M — M. Cervantes, *Don Chihot de la Mancha*, trad. Florian de I. R., București, 1840.
- C G C D — *Geniul Cristianismului* de Chateaubriand, traducție de Arhimandritul Dionisie, tomul I, no. 1, București, 1850.
- C A D E — I. A. Candrea. Gh. Adamescu. *Dicționar enciclopedic ilustrat*, Cartea Românească, București, 1931.
- C R I — *Carte Românească de Învățătură 1646*, Ed. Acad. R.S.R., București, 1961.
- D L R M — *Dicționarul limbii române moderne*, Ed. Acad. R.S.R., București, 1958.
- D A — *Dicționarul limbii române*, Academia Română, București, 1913, ș. u.
- D D B — Alex. Dumas, *Dama cu mărgăritar*, trad. Baronzi, București, 1856.
- D P A H — *Dicționarul francescu-romănu*, dupe edițiunea domnilor P. Poienaru, F. Aron și G. Hill, sporit și adăugit cu latinește dupe dicționarul lui Boiste de Teodoriu Codrescu, vol. II, Iași, 1859.
- D F L — Alex. Dumas, *Fica regentului*, trad. Grig. Lupoianu, București; 1853.
- D I H — Alex. Dumas, *Istoria unui mort*, trad. H. C., București, 1848.
- D M T — *Manual de filosofie*, lucrată după propunerea Universității de la Paris din 1840 de A. Delavigne, licențiat al Academiei din Paris, tradusă de A. Treb. Laurian, profesor de filosofie în Colegiul Național, București, 1846.
- E G — *Gramatica pocziei*, trad. I. Eliad, 1831.
- E P C — Florian, *Estela pastorală*, din frantuzie adusă pe românie de Constantin Strat, Iași, 1839.
- F M C — F. E. Fodere, *Manual pentru îngrijitorii și îngrijitoarele de bolnavi, pentru îngrijitoarele de femei bolnave, pentru moașe și pentru mume de familie în de obște*, trad. de N. A. Crețulescu, Buc., 1842.
- F T C — Fénelon, *Aventurele lui Telemac*, trad. A. I. Crețescu, București, 1852.
- G P C — M-de de Genlis, *Prințesa Clermont*, București, 1842.
- G P S — Contesa de Genlis, *Palmira și Flaminia*, trad. Sofia Coce, Iași, 1852.
- H A D — V. Hugo, *Angelo*, trad. D. K. Negreutti, București, 1837.

- H Z S — V. Hugo, *Ziua de pe urmă a unui osîndit*, trad. D. Căpitanul St. Stoica, Bucureşti, 1839.
- I Z — *Istoria lui Altidalis şi a Zelidiei*, trad. 1783.
- F T O — Lefebure de Fourcy, *Trataţie asupra geometriei descriptive*, trad. Alex. Oresco, Bucureşti, 1851.
- L M E — Lamartine, *Meditaţii poetice*, trad. I. Eliad, 1830.
- M L P — Marmontel, *Aneta şi Luben*, trad. G. Pleşoianu, 1829.
- M B V — Molière, *Badaranul boerit*, trad. Cap. Voinescu, Bucureşti, 1836.
- M B S M — Marmontel, *Belisarie*, trad. Simion Marcovici, Bucureşti, 1843.
- M B A M — Marmontel, *Belisarie*, trad. Alex. Maghieru, Bucureşti, 1844.
- M D M — Mabli, *Dialogurile lui Focion*, trad. Paharnicul Simeon Marcovici, Bucureşti, 1844.
- M D C — Molière, *Don Juan*, trad. M. Costescu, Bucureşti, 1846.
- M F E — Marmontel, *Femeia bună*, trad. I. Eliad, Bucureşti, 1832.
- M U M — M. Millot, *Istoria universală*, trad. Ioan Molnar, Buda, 1800.
- M M S — Molière, *Misanthropulu*, trad. G. Sion, Iaşi, 1854.
- M M C — Montesquieu, *Mărire şi decădinta Romanilor*, trad. D. C. Constantinescu, Bucureşti, 1859.
- M S R — Molière, *Sgîrcitul*, trad. Ruset, Bucureşti, 1836.
- M T M — Marmontel, *Tripodul Elenei*, trad. M. Mavrodi, Iaşi, 1838.
- M C B — Marmontel, *Trei cuvinte din cele moraliceşti tălmăcite*, adecă despre limba franţozească de dumnealui Marele paharnic Papazoglu.
- M V R — Molière, *Uicleniile lui Scapin*, trad. D. Rasti, Bucureşti, 1836.
- N M C — Noel şi Sansal, *Mica gramatică franceză*, trad. T. Codrescu, Iaşi, 1841.
- P F D — *Frumoasele dialoguri franţezo-româneşti* întocmite de G. Pleşoianu, 1830.
- C P P — *Presă franceză şi Principatele române*, Articole extrase de T. Codrescu, 1856.
- P I B — Decanul Prevos, *Istoria Manonii Lesko şi a Cavalerului de Grio*, trad. St. Băjescu, Bucureşti, 1857.
- P N M — D. Pouillet, *Noţiuni generale de fizică*, trad. A. Marin, Bucureşti, 1857.
- P P — *Pastratorul prunciei şi tinereţii sau mijloace de a se întrebuinţa la creşterea copiilor de la naşterea lor pînă în vîrsta de pubertate*, tălmăcit din limba franţozească în cea românească spre folosul românilor, 1835.
- R C B — Raspail, *Curs elementare al agriculturii*, trad. I. Brezoianu, Bucureşti, 1850.
- R N E — Rousseau, *Noua Eloise*, Bucureşti, 1837.
- R M B — Raspail, *Manualul sănătăţii*, trad. I. Brezoianu, Bucureşti, 1852.
- S R D — George Sand, *Mont-Revêche*, trad. A. Dertman, Bucureşti, 1854.
- V M A — Voltaire, *Meropa*, trad. Gr. Alexandrescu, Bucureşti, 1847.
- V J A V — *Vocabular purtăreţ rumânesc-franţozesc şi franţozesc-rumânesc*, urmat de un mic vocabular de omonime de J. A. Valian, Bucureşti, 1839.
- V P A H — *Vocabularul franţezo-românesc*, după cea din urmă ediţie a dicţionarului de academie franţozească, cu adăogare de multe ziceri culese din deosebite dicţionare de P. Poenaru, F. Aaron şi G. Hill, Bucureşti, 1840—1841.
- V Z S — Voltaire, *Zaira*, trad. G. Sion, Iaşi, 1854.

EVOLUȚIA LEXICULUI ÎN POEZIILE LUI GRIGORE ALEXANDRESCU

N. VASILESCU—VĂLENI

Am urmărit în lucrarea de față evoluția lexicului în opera poetică a lui Grigore Alexandrescu. În acest scop am cercetat, pe baza ediției I. Fischer,¹ toate poeziile în care autorul a operat modificări în edițiile succesive publicate în timpul vieții sale². Este foarte semnificativ faptul că, din vasta sa operă poetică, doar o singură poezie a rămas neschimbată sub raport lingvistic de la o ediție la alta³.

Perioada publicării edițiilor poeziilor lui Alexandrescu se suprapune unui grabnic proces de modernizare a vieții noastre publice și culturale. De la Regulamentul organic la marile reforme ale lui Kogălniceanu, țara noastră trece prin adânci prefaceri social-culturale. Realitățile noi, cuceririle științei și artei în țările dezvoltate din Europa, care pătrund masiv acum la noi, reclamă îmbogățirea și înnoirea lexicului prin cuvinte care să le denumească. Un mare număr de termeni, în special de proveniență romanică, apare în aria Lexicală a limbii române, termeni care, prin activitatea presei, a teatrului, a învățământului, a societăților culturale, ca și a celor mai de seamă scriitori ai vremii, se impun cu repeziciune, înlocuind termeni mai vechi grecești, turcești sau slavonești⁴.

Acest amplu proces ce caracterizează o epocă în care limba noastră — ca formă a culturii naționale — suferă adânci transformări, se va oglindi constant și în felul cum se schimbă coloratura lexicală a poeziilor lui Alexandrescu în edițiile publicate în timpul vieții.

Se constată că un prim aspect al problemei îl dau înlocuirile de termeni sinonimi operate de poet de la o ediție la alta, înlocuiri ce merg în două sensuri :

1. Cuvinte din fondul vechi al limbii sînt eliminate din textul poeziilor, autorul introducînd în locul lor, în același context, neologisme, în majoritatea lor de proveniență franceză. Este o dovadă a dialogului cultural cu Franța

¹ Gr. Alexandrescu, *Opere, I, Poezii*, ediție critică, note, variante și bibliografie de I. Fischer, studiul introductiv de S. Iosifescu, E.S.P.L.A., 1957, în —8°, 602 p. Toate trimiterile care apar fără altă indicație decît pagina se referă la această ediție.

² Edițiile au apărut în : 1832, 1838, 1842, 1847, 1863.

³ Este vorba de poezia *Frumusețea D-nei*, p. 95.

⁴ Cf. Despina și N. A. Ursu, *Observații privitoare la adaptarea neologismelor în limba română*, în „Limba română”, XV (1966), nr. 3, p. 245.

care este atât de roditor în epocă⁵. Procedeul este frecvent și la alți scriitori ai vremii. Îl vom întâlni încă din secolul al XVIII-lea, ilustrând, alături de alte tendințe, așa-zisa „fază de tranziție spre epoca modernă”⁶ de dezvoltare a limbii literare românești.

Analizând paralel textul poeziilor lui Alexandrescu, așa cum apare în diferitele ediții publicate în timpul vieții sale, observăm că aceste înlocuiri merg de la primele publicări în presa vremii⁷ (sau de la primele ediții), la ultimele ediții — cele din 1847 și 1863. Notăm în continuare, în ordinea frecvenței, exemple care ilustrează schimbările aduse de autor materialului lexical în sensul menționat, al înlocuirilor sinonomice cu neologisme :

Nădejde-speranță :

„Aicea am *nădejde* să aflu mulțumire ;“
(C, 1832, 1842)

„Aicea am *speranță* să aflu mulțumire ;“
(1863)
(*Adio la Tîrgoviște*, p. 250)

sau :

„De visurile voastre, *nădejdi* amăgitoare,
Acum peste măsură mă văz îndeștulat ;“
(C, 1832, 1842)

„De visurile voastre, *speranțe*-amăgitoare,
Acum peste măsura mă văz îndeștulat ;“
(1863)
(*Idem*, p. 252)⁸

Slobod-liber :

„Ziceai că în viață cea mai plăcută stare
E a omului *slobod* de orce-nsărcinare,“
(1842, 1847)

„Ziceai că în viață cea mai plăcută stare
E a omului *liber* de orce-nsărcinare ;“
(1863)
(*Epistolă D. V. II*, p. 180)⁹

⁵ Cf. G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”, IV (1955), t. 4, p. 496 și urm.

⁶ Cf. A. I. Rosetti — B. Cazacu, *Istoria limbii române literare*, vol. I, Ed. științifică, București, 1961, p. 367.

⁷ Pentru poeziile publicate în periodicele vremii și incluse apoi în volume, am folosit siglele ediției citate : C = „Curierul românesc” ; D = „Dacia literară” ; Ref. = „Reforma” ; Rom. „Românul” etc.

⁸ Cf. alte înlocuiri identice la p. 112, 118, 124, 137, 147, 149, 153, 154 etc. În total apare schimbarea de 15 ori.

⁹ Cf. exemple similare la p. 87, 130, 134, 160, 168, 171 etc. Se înregistrează această înlocuire de 11 ori.

Ceas-oră :

„E locul pentru cină ? e *ceasul* de plăceri,
Pe un pământ de doliu, în ziua de dureri ?“

(Ref.)

„E locul pentru cină ? e *ora* de plăcere,
Pe un pământ de doliu, în ziua de durere ?“

(1863, Rom.)

(*Corbii și barza*, p. 317)¹⁰

Veac-secol :

„Dacă nu după zile, ci după suferințe
.“

Pentru care ani, *veacuri* și lume și ființe
Nu sînt nimic — știi singur cîți ani aș avea eu !“

(1842—1847)

„Dacă nu după zile, ci după suferințe
.“

Pentru care ani, *secoli* și lume și ființe
Nu sînt nimic — știi singur cîți ani aș avea eu !“

(1863)

(*Mîngierea*, p. 154)

sau :

„A ! Cît de mult amară

Viața o să-mi pară !

Minuturile *veacuri* o să le socotesc“.

(1838, 1842, 1847)

„A ! Cît de mult amară

Viața o să-mi pară !

Minuturile *secoli* o să le socotesc“.

(1863)

(*Inima mea e tristă*, p. 146)¹¹

*Duh-șpirit*¹² :

„Apoi vine cugetarea. P-al meu *duh* îl întreb : Știi
Dacă tu în felu-acesta ești născut sau nu să scrii ?“

(1838, 1842, 1847)

„Apoi vine cugetarea. P-al meu *șpirit* întreb : Știi
Dacă tu în felu-acesta ești născut sau nu să scrii ?“

(1863)

(*Epistolă D. V. II*, p. 177)¹³

Cinste-onoare :

„ Paris răposatul,

„Care bărbat de *cinste*, om plin de bunătate,

Făcea versuri de-acele ca din topor lucrate,“

(1842, 1847)

¹⁰ Cf. alte exemple la p. 71, 75, 119, 142, etc. în total de 10 ori.

¹¹ Cf. Substituiri similare la p. 67, 73, 170, 179, 186 etc. În total găsim această înlocuire de 9 ori.

¹² Termenul *duh* este înlocuit alte ori cu termenul *geniu* (p. 170).

¹³ Cf. alte 6 exemple la p. 129, 190, 192, 196 și 204.

„ Paris răposatul,
 Făcea versuri d-acelea ca din topor lucrate,
 Care bărbat *d-onoarc*, om plin de bunătate,
 (1863)
 (Epistolă D. V. II, p. 183) ¹⁴

Fire-natură :

„Spune-mi prin ce mijloace poci *firea* a-mi preface
 Și zilele ca alții să le petrec în pace”.
 (1842)
 „Spune-mi prin ce mijloace *natura*-mi poci preface
 Și zilele ca alții să le petrec în pace.”
 (1847, 1863)
 (Epistolă D. V. II, p. 180)

sau :

„Pășește lin, o barcă, pe unda adormită !
 Respectează-al *firii* răpaos trecător ;”
 (1832, 1842)
 „Pășește lin, o barcă, pe unda adormită !
 Respectează-al *naturei* răpaos trecător ;”
 (1847, 1863)
 (Barca, p. 122) ¹⁵

Slavă-glorie :

„Prin științe și prin arte națiile înfrățite
 În gândire și în pace drumul *slavei* îl găsesc”
 (P, 1847)
 „
 În gândire și în pace drumul *gloriei* găsesc”
 (1863)
 (Umbra lui Mircea. La Cozia, p. 73) ¹⁶

În două cazuri cuvântul „slavă” este înlocuit cu neologismul corespunzător în cadrul unor sintagme : ¹⁷

„*Slava strămoșească* pe strămoși cinstește :
 În zadar nepotul cu ea se fălește,”
 (1842, 1847)
 „*Gloria străbună* pe strămoși cinstește
 În zadar nepotul cu ea se fălește,”
 (1863)
 (Pisica sălbatică și tigru, p. 212)

și :

„Culcat p-aste ruine, sub care adîncită
 E *slava strămoșească* și umbre de eroi”
 (C, 1832, 1842)
 „
 E *gloria străbună* și umbra de eroi”
 (1863)
 (Adio. La Tîrgoviște, p. 249) ¹⁸

¹⁴ Cf. exemple similare la p. 117, 136, 161, 173 și 236.

¹⁵ Cf. schimbări similare, în alte poezii, la p. 168, 187, 207.

¹⁶ Cf. alte exemple la p. 104 și 186.

¹⁷ O notă a ediției Fischer, p. 414, ne informează asupra unor înlocuiri identice la E. Rădulescu de la ed. 1830 la cea din 1861.

¹⁸ Cf. și înlocuirea „Slava strămoșească” — „Vechea strălucire”, p. 83.

Pomenire-suvenire :

„Și mă gîndeam la vremea care în veci n-apune
În *pomenirea* mea.

(1842, 1847)

„Și mă gîndeam la timpul care în veci n-apune
În *suvenirea* mea.

(1863)

(*Te mai văzui odată*, p. 148)¹⁹

Crai-prinț :

„Văzînd bieteale oi că toate o să piară,
După lungi chibzuiuri s-aleseră o sută
Și merseră la *crai* izbăvire să ceară“

(1842, 1847)

„
Și merseră la *prinț* izbăvire să ceară“

(1863)

(*Elefantul*, p. 198)²⁰

Neamuri-nații :

„Căci războiul e bici groaznic, care moartea îl iubește,
Și ai lui sîngerăți dafini *neamurile* împletesc ;“

(P)

„
Și ai lui sîngerăți dafini *națiile* împletesc“ ;

(1847, 1863)

(*Umbra lui Mircea. La Cozia*, p. 73)²¹

Răsplătire-recompensă :

„Spune-mi cum poci de rimă, de muz-a mă desface,
Și eu, drept *răsplătire*, o satiră ți-oi face“.

(1842, 1847)

„
Și eu, drept *recompensă*, o satiră ți-oi face.“

(1863)

(*Epistolă D. V. II*, p. 184)

sau :

„De morți, de sîngiuiri stă ocolită ;
Apără dreptul, legea, credința,
Și *răsplătirea-i* e nemurirea.“

(R. F. 1838, 1842, 1847)

„
Și *recompensa-i* e nemurirea.“

(1863)

(*Fericirea*, p. 164)

¹⁹ Alte exemple la p. 81, 88, 112.

²⁰ Cf. Aceeași substituie la p. 199, 241, 242.

²¹ Cf. Alte exemple de înlocuiri similare la p. 73 și 84.

Norod-popor :

„Fiice ale acelor vestite legioane,
Care între *noroad*e un nume ne-au lăsat“.
(1847)

”
Care între *pofoare* un nume ne-au lăsat.“
(1863)
(*O impresie*, p. 84)

sau :

„Decînd lumea e lume, ce carte omenească,
Putu de fapte rele pe oameni să oprească,
.
Pe hoți să-i îndemneze cu cinste să trăiască,
Și cîți judec *norodul* să nu-l năpăstuiască ?“
(1842, 1847)

”
Și cîți judec *poporul* să nu-l năpăstuiască ?“
(1863)
(*Epistolă D. V. II*, p. 181)²²

Ziditor-creator :

„Al totului părinte, tu, a cărui voință
La lumi nenființate ai dăruit ființă,
Stăpîne *ziditor* !“
(1838, 1842)

”
Stăpîne *creator* !“
(1847, 1863)
(*Rugăciunea*, p. 125)²³

În unele cazuri, un cuvînt moștenit ia locul altui cuvînt, de asemenea tradițional. În general un termen slav este înlocuit cu unul romanic :

Ureme-timp (v. și p. 197 sus) :

„În liniște, tăcere, văz lumea adormită
Ce uită-n *vremea* nopții necazuri și nevoi.“
(C, 1832, 1842)

”
Ce uită-n *timpul* nopții necazuri și nevoi.“
(1863)
(*Adio. La Tîrgoviște*, p. 249)

sau :

„Astfel ziceau, și *vremea* un pas a mai făcut,
Și chiar acele iesme azilul și-au pierdut !“
(1847)

„Astfel ziceau, și *timpul* un pas a mai făcut,
.
(1863)
(*Trecutul. La Mînăstirea Dealului*, p. 69)²⁴

²² Cf. altă înlocuire similară în prefață, p. 414.

²³ Cf. alte exemple identice la p. 186 și 242.

²⁴ Cf. exemple identice la p. 73, 140, 150 etc., în total de 7 ori.

Sfînt-sînt :

„La ziua unui *sfînt*, cînd preotul citea
Și propoveduia,”

(1842, 1847)

„La ziua unui *sînt*, cînd preotul citea
Și propovăduia.”

(1863)

(*Lupul moralist*, p. 219)²⁵

Faptul este valabil și pentru unele cuvînte mai noi de origine slavă pătrunse probabil în perioada Regulamentului organic și care, o dată cu noua organizare administrativă, sînt înlocuite cu termeni noi :

Delă-dosar-condică :

„Șeful ei, un guzgan mare
Între *dele* lăcuiește.”

(R, C.)

„Șeful ei, un ghiscan mare
În *dosare* locuiește,”

(1863)

(*Răzbunarea soarecilor*, p. 287)²⁶

Urmărind felul în care Alexandrescu a lucrat asupra materialului lexical al poeziilor sale de la o ediție la alta, desprindem numeroase înlocuiri efectuate o singură dată :

A hrăni (1842, 1847) — *a nutri* (1863), p. 173

Mesteșuguri (1838, 1842, 1847) — *arte* (1863), p. 179

Obștesc (1842, 1847) — *comun* (1863), p. 155

Pildă (1838, 1842, 1847) — *exemplu* (1863), p. 208

Prieten (R.C.) — *amic* (1863), p. 290

A răsufla (D, 1842, 1847) — *a respira* (1863), p. 87

A săpa (C.) — *a sculpta* (I,R, 1863), p. 259

A scorni (1842) — *a inventa* (1847, 1863), p. 196

A sluji (R.) — *a servi* (1863), p. 264

Spovedanie (I) — *confesiune* (1863), p. 293

În veci (C, 1832, 1842) — *etern* (1863), p. 251

Urednic (1842, 1847) — *demn* (1863), p. 234

Majoritatea acestor înlocuiri și-au dovedit viabilitatea, fiind consacrate de uzul actual al limbii²⁷. Desprindem de aici efortul meritoriu al poetului de a fi în concordanță cu spiritul veacului, cu normele mai noi ale limbii literare impuse de evoluția societății noastre.

²⁵ Alte exemple la p. 265, 205 etc., vorbesc de orientarea latinistă.

²⁶ Cf. un exemplu similar : *delă* — *condică*, p. 287.

²⁷ Nu ne referim numai la valențele stilistice pe care poetul le-a avut, desigur, în vedere.

Puține sînt cazurile cînd înlocuirile merg în sensul schimbării formei cuvintelor. Constatarea e valabilă în special pentru ultima ediție, care nu e străină de influența latinismului :

inger-angel, p. 148
mănăstire-monastire, p. 75 și 259
demizeii-semizeii, p. 79
război-resbel, p. 186
riga-regele, p. 76
oltarul-altarul, p. 120 etc.

E de observat că substituirile din această primă categorie nu se fac totuși în mod consecvent, ceea ce arată că norma lexicală nu se consolidase. Uneori poetul menține, din considerații prozodice sau stilistice, în toate redacțiile, termenul consacrat, tradițional :²⁸

2. În al doilea rînd redactările succesive ale poeziilor sale ne oferă exemple inverse cînd unele neologisme considerate pretentioase și neadecvate fondului operei — și aceasta se întîmplă mai ales în fabule — sînt substituite cu sinonime corespunzătoare din fondul tradițional al limbii :

Chestie-pricină :

„Prezidentul le zise : „Domnilor senatori !
 S-amînăm chibzuirea,
Chestia cum se vede, e foarte delicată.“
 (Ref.)
 „
Pricina cum să vede, e foarte delicată.“
 (1863)
 (Lișeta, rața și gîsca, p. 328)²⁹

Renumit-vestit :

„La un zugrav mult *renumit* mergînd din întîmplare,
 Portretul meu îl comandai ;“
 (ms.)
 „La un zugrav foarte *vestit*, mergînd din întîmplare,
 Portretul meu îl comandai ;“
 (R, 1863)
 (Zugravul și portretul, p. 324)³⁰

Aruncînd o privire de ansamblu asupra categoriilor de cuvinte ce suferă înlocuiri, vom observa că poetul nu abuzează de neologisme. Este oarecum supărătoare astăzi folosirea exagerată, în situații care nu obligau la aceasta, a unor termeni ca : *june*, *a nutri*, *suvenire*, etc., în epocă ele erau curente în vorbirea oamenilor instruiți, dar folosirea lor pentru termenii corespunzători : *tînăr*, *a hrăni*, *pomenire*, nu a fost confirmată de evoluția

²⁸ Cf. ex. *duh*, p. 191, *slavă*, p. 177, 179 etc. Faptul se explică prin conținutul poeziei care nu permitea prezența unor termeni pretențioși.

²⁹ A putut interveni și deprecierea cuvintului *chestie*.

³⁰ Cf. și alte înlocuiri ce merg în același sens : *faimos-vestit* p. 290, *fiu-făt*, p. 322.

ulterioară a limbii literare. În rest, toate substituirile operate de poet sînt consacrate de uzul limbii literare actuale, așa cum s-a arătat mai sus.

S-ar putea invoca, pentru categoriile de modificări stabilite, necesități de versificație. Însă poezia lui Alexandrescu ne oferă exemple în care, din dorința de a înlocui termenul mai vechi, se restructurează însuși versul, ceea ce arată că neologismele deveniseră atunci o normă lexicală a limbii literare: în continuă transformare și înnoire :

„Pot să întorcă *vremea* și *ceasurile* sfinte
Care sînt al tău dar,”

(1842, 1847)

„Pot să întorcă *timpul* și-acele *ore* sfinte . . .”

(1863)

(*Te mai văzui odată*, p. 150)

sau :

„Prin științe, *meșteșuguri*, *neamurile* înfrățite
În gîndire și în pace drumul *slavei* îl găsesc.”

(P)

„Prin științe și prin *arte*, *națiile* înfrățite
În gîndire și în pace drumul *gloriei* găsesc”

(1863, 1847)

(*Umbra lui Mircea. La Cozia*, p. 73)³¹

Poetul efectua deci aceste modificări, fiind conștient de faptul că limba trebuie să țină pasul cu dezvoltarea rapidă a societății, cu cerințele mai noi ale culturii românești, în contextul larg al vieții europene de atunci.

Semnificative pentru sensul intervențiilor sale în textul poeziilor, de la o ediție la alta, sînt și eforturile autorului de a adapta cuvintele noi la sistemul fonetic al limbii române, la „tipul limbei” cum se spunea atunci³². Se constituise în epocă un uz specific, un fel de normă de adaptare fonetică a neologismelor.

Mulți scriitori ai vremii au lucrat în această direcție, cîștigînd în materialul lexical neologic un bun al limbii române. S-au stabilit astfel legături de sistem între cuvintele noi și cele tradiționale, artiștii cuvintului folosind toate posibilitățile limbii pentru a exprima colorat și viguros o idee, un sentiment.

Ilustrăm prin cîteva exemple efortul scriitorului în acest sens :

ammira (1847) — *admira* (1863), p. 74

atelagiu (R) — *atelajul* (1863), p. 311

devuez (R) — *devotez* (1863), p. 265

fiziognomie (1838) — *fizionomie*, (1842, 1847, 1863), p. 206

indulgință (C) — *indulgență* (1863), p. 273

nuansă (1847) — *nuanță* (1863), p. 66

objet (V.F.) — *obiect* (1847, 1863), p. 84

³¹ Cf. la p. 170 înlocuirea : „Acum acestea pe noi nimic nu ne folosesc / Iar duhu-ți nemărginit e singur ce pizmuesc” (1842, 1847) — „..... Iar *geniul* tău sublim e singur ce pizmuesc” (1863).

³² Cf. I. E. Rădulescu, *Scrisoare către C. Negruzzi, în Pagini alese*, Ed. tineretului, f.a., p. 193.

soțietate (R) — *societate* (Rom.), p. 529

termin (1838, 1842, 1847) — *termen* (1863), p. 188³³

Studiul substituirilor efectuate de poet în pasaje identice, pe parcurs de aproape patru decenii, completează metodic urmărirea evoluției lexicului de la o perioadă la alta a secolului trecut³⁴.

Cercetarea ne pune la îndemână exemple pentru a ilustra un proces complex, în plină desfășurare la jumătatea secolului trecut, de modernizare generală a lexicului limbii române literare, de îmbogățire și rafinare a acestuia, acțiune la care scriitorii vremii au contribuit efectiv. Edițiile Alexandrescu demonstrează pînă la evidență acest lucru. În cadrul acestei tendințe generale am desprins o predilecție pentru termenii latino-romanici, fapt explicat prin legăturile culturale cu Apusul Europei.

Să nu credem deci că retușările de text efectuate se datoresc numai unui scrupul artistic, de ordin estetic, ci să vedem în ele și dovada unui curent general care cîștigă tot mai mult teren în epocă și care va avea drept fericită consecință o limbă literară îmbogățită și nuanțată, capabilă să exprime și artistic noutățile veacului.

S-a urmărit pe plan lexical modul în care Alexandrescu a revizuit substanțial textul poeziilor sale de la o tipărire la alta. Această revizuire este rodul unei aplecări atente și competente asupra limbii artistice, al unei munci continue de selectare și judecare a elementelor și posibilităților expresive ale limbii române. Astfel am constatat că poetul se încadrează în efortul salutar al generației sale de a pune limba română în concordanță cu noile realități ale vremii.

Majoritatea înlocuirilor efectuate sînt în consonanță cu evoluția firească a limbii, fiind consacrate de uzul actual. Se vede în acest fel, în primul rînd, evoluția modului de a scrie al poetului, acțiunea permanentă a unui scrupul lingvistic care l-a caracterizat fără indoială. În același timp constatarea este valabilă și pentru evoluția artistică a operei sale. Alexandrescu contribuie efectiv la îmbogățirea și subtilizarea stilului poetic românesc, realizînd un progres sensibil al versificației noastre.

Toate retușările de text ilustrează o tendință generală în epocă, activitatea scriitorului în acest sens încadrîndu-se efortului general de desăvîrșire a limbii literare, realizare care rămîne un titlu de glorie al scriitorilor din secolul trecut.

³³ Formele diferitelor cuvinte ne trimit, evident, la originile diferite din care provin în limba română (cuvinte franceze, grecești, etc.).

³⁴ Majoritatea cercetărilor definesc perioada 1830—1840 ca o perioadă de trecere spre o limbă mult îmbogățită, fapt confirmat și de evoluția lexicului poeziilor lui Alexandrescu de la primele ediții la cele din 1847 și 1863.

DOINA „DE DRAGOSTE“ ÎN MUSCEL*

AL. I. AMZULESCU

Cîntăreții populari din Muntenia și Oltenia, țărani și lăutari, denumesc obișnuit, prin tradiție, drept „de dragoste“, sau chiar simplu „dragoste“, un anumit tip de cîntare, de fapt o specie a doinei, caracteristică pentru folclorul din această parte a țării. Confuzia care plutește în genere în delimitarea din punct de vedere literar a doinei a lăsat deopotrivă în umbră și cercetarea și conturarea ca atare a tipului „de dragoste“. Culegerea și publicarea, în covârșitoare majoritate, de „texte“ poetice fără melodii explică și în acest caz neputința de a deosebi și considera aparte această specie-a doinei din Muntenia și Oltenia, „textele“ respective publicîndu-se și ele amestecate — după criteriul „tematic“ — printre alte creații lirice și lirico-narative, din domeniul doinei și al cîntecului „propriu-zis“. Nu se poate însă tăgădui chiar ocolirea evazivă, ostracizarea sistematică a „dragostei“ din publicații! A existat negreșit o anumită reticență, în numele unei false pudori, o anumită teamă a „purismului“ culegătorilor și editorilor de folclor, în fața prejudecății că doina „de dragoste“ ar fi prin excelență cîntec „lăutăresc“, prin care s-ar strecura în „decentă“ precumpănitoare a liricii țărănești o oarecare doză — presupusă nefirească — de limbaj și stil îndrăzneț, ba chiar și de temperament și moravuri care n-ar corespunde viziunii — idilice — despre satul „românesc“, „dragostea“ fiind mai curînd efectul influenței tîrgului și orașului, dacă nu întru totul manifestarea unei... alterări a folclorului trecut pe seama cîntărețului țigan. Este neîndoielnic că, între altele, și doina „de dragoste“ reprezintă unul din temeiurile celor care au evitat și — de fapt — au minimalizat, dacă nu chiar au disprețuit cu vehemență, în genere cîntecul lăutarilor¹. Netemeinicia și limitele acestei atitudini vor rezulta din cele ce urmează, după ce se va pune în lumină în ce măsură doina „de dragoste“ este totuși înainte de toate creație specific țărănească, cu conținut și caracter aparte, integrîndu-se în orice caz patrimoniului folclorului nostru, ca una din formele sale cele mai proprii și autentice.

* Elaborat pe baza cercetării monografice asupra folclorului din Muscel întreprinse în cadrul unui colectiv de muncă din Institutul de etnografie și folclor al Academiei R.S.R., între 1954 și 1964.

¹ Pentru atitudinea antilăutărească și antițigănească, vezi cele citate și dezbătute pe larg de G. Ciobanu, *Muzica lăutarilor din Clejani* (Studiu în manuscris la Institutul de etnografie și folclor al Academiei R.S.R.).

Ca și în cazul doinei „de codru”, culegerea și cercetarea de adâncime a folclorului muscelan ne îngăduie ca, mai întâi pe baza părții muzicale, să detașăm și să considerăm separat materialul poetic al doinei „de dragoste”, cuprinzând 55 de variante grupate — pe baza începutului de text — sub 32 de titluri. Structura motivică și deci arhitectura aglutinantă, ca o trăsătură proprie întregii creații lirice, dar operînd îndeosebi în domeniul vechilor creații de formă prin excelență „liberă”, prin combinarea largă de mici unități motivice, se dovedește a fi proprie și doinei „de dragoste” în aceeași măsură ca și doinei „de codru”². Prin profilul său tematic, literar, doina „de dragoste” ocupă însă o poziție mai greu de delimitat și definit poate chiar decît cea a doinei „de codru”. Dacă doina „de codru” se poate situa oarecum la un capăt al liricii, iar la capătul opus se situează cîntecul „propriu-zis”, doina „de dragoste” se așază la mijloc, avînd atingeri și amestec atît cu doina „de codru” cît și cu cîntecul, iar — prin acesta — și cu cîntecele vocale la joc (mai cu seamă la Sîrbă), ba — prin unele particularități de atmosferă stilistică — chiar și cu cîntecele „de lume”, în felul în care acestea au fost mai adînc studiate și mai bine definite în ultima vreme, prin contribuțiile lui O. Papadima la cercetarea operei lui Anton Pann³. Poziția astfel plurivalentă a doinei „de dragoste” face ca delimitarea și definirea ei, ca specie literară, să fie cu atît mai anevoioasă fără sprijinul laturii muzicale care rămîne, în orice caz, o constantă concretă în acest complex de fire și legături, prin care doina „de dragoste” se află la o răspîntie a liricii. Chiar dacă lucrul este anevoios, el nu este însă și imposibil !

Mai întâi informatorii înșiși vorbesc despre „de dragoste” ca de o categorie folclorică distinctă : „Asta ie diferită, și la viers și la vorbe, de cîntecu „de codru”, și se cîntă mult prin Muscel, mi-l cereau mult oamenii ! — declară, spre pildă, lăutarul Licu Anghel (58 ani), din Cîmpulung, și adaugă : — ... În cîntecu ăsta merge bine numai vorbe de dragoste, cîte vrei și le ai în cap !”⁴ „Să cînta ! Să cerea la mese : — Zî o dragoste !” — afirmă și Al. Cercel (74 ani)⁵, iar Gică Nițoi (55 ani), din Bughea de Sus, relatează și el : „Să cînta mult, la nunți și la petreceri, iera pus pă rol înto'dauna ! Da, lăutarii ; mai cînta și dîn oameni, cînd avea dispoziție, dă lua la măsea... Se cerea, și mai mijlocași, și bătrîni. Îl mai cîntăm, mai puțin. Mai să găsește cîte unu : — Fă-m' o dragoste o leacă !...”⁶

Terminologia populară e astfel cu desăvîrșire tranșantă pentru a denumi un tip special de cîntare, caracteristic înainte de toate prin melodia lui, dar nu mai puțin și prin specificul poetic, care se deosebește, spre pildă, de cel al doinei — deși și aceasta cuprinde multe „vorbe de dragoste”, — prin aceea că „în cîntecu ăsta merge bine numai vorbe de dragoste”, nu-

² Vezi și *Observații introductive la cercetarea cîntecului „propriu-zis”*, „Revista de etnografie și folclor”, t. 11 (1966), nr. 2 p. 97—108 și *Doina „de codru” în Muscel în Limbă și literatură* (Buletinul Societății de științe istorice și filologice), t. 12, p. 481—497.

³ Cf. O. P a p a d i m a, *Anton Pann și „cîntecele de lume”*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, IV (1957), p. 563—593. I d e m., *Anton Pann, „cîntecele de lume” și folclorul Bucureștilor*, București, Edit. Academiei R.P.R., 1963.

⁴ Cf. mg. 2428 d (Nu mai poci dă ostenit).

⁵ Cf. mg. 1108 o (Iubitu mi-a scos barba).

⁶ Cf. mg. 484 a (Fusei pă unde-am iubit).

meroase motive specifice, „cîte vrei și le ai în cap”. În felul acesta, limitativ, trebuie înțeleasă și declarația, mai puțin explicită a lui Al. Cercel, care cu alt prilej afirma și el : „Puneam *orice* vorbe, cîte îți vin în cap !”⁷ La delimitarea sugerată de lăutarul Licu Anghel, contribuie și declarația, atât de sugestivă, a inf. Anica Gligore (61 ani), din Nucșoara, fiică de lăutar, care, în legătură cu textul „de dragoste” „Vezi, afurisito, vezi”, observă : „Nu să lovește fitece vorbă la or’ce cîntec, cîntecu să-l cînți cum ie iel !... Așa, să stai o zi, să le tîngui ca lumea !”⁸

Construcția motivică e atestată și ea în unele declarații ca acestea : „Nu să începe după regulă, la fel înto’deauna ; ce-ți vine întîi !” — după cum arată același Licu Anghel⁹, sau : „Covintili n-are început, o iei dă unde vrei, ie multe părți !” — cum zice și Al. Cercel¹⁰.

Pentru aderența cu melodia de joc, cităm numai două mărturii. Despre binecunoscuta „dragoste” „Șapte vâi și-o vale-adîncă”, spre pildă, Al. Cercel afirmă : „Tot dă la tatăl meu. Să cîntă și acuma. Și tineretu îl cere, îl cîntăm și-n sîrbă, și-n horă, Hora mare !” iar I. Chițulescu (33 ani), din Jugur : „De la sora lu’ tătucu, bătrîna, cînd ieram ieu mititel. Am auzit și lăutarii cîntînd, da’ nu-l cîntă așa, iei îl bagă în joc !”¹¹ Se înțelege că folosirea unor motive din doina „de dragoste” în muzica de joc nu se face fără adaptarea laturii melodice la necesitățile ritmice ale dansului. Fenomenul este însă cu atît mai interesant pentru complicația pe care o creează cercetătorului, cînd acesta este silit să delimiteze și să definească cît mai de aproape ce este doina „de dragoste”, pînă unde se întinde ea, și care sînt trăsăturile ei proprii, cele mai specifice.

Procedînd, ca și în cazul doinei „de codru”, la analiza motivică a celor 55 de variante de texte poetice înregistrate pe melodii de doină „de dragoste” (sau indicate ca atare de înșiși informatorii de la care s-au cules, în cazul în care, neînregistrîndu-se cîntat, textele au fost notate direct după auz și inventariate la categoria „material informativ”), am obținut un total de 149 de elemente motivice. Dintre acestea, 10 dovedesc o frecvență crescută, repetîndu-se între 3—11 ori în cadrul celor 55 de variante. Acestea sînt : *Și ți-am zis, mîndro, ți-am zis* (frecvența 11)¹² ; *Șapte vâi și-o vale-adîncă* (frecv. 8)¹³ ; *D-aici pîn’ la mîndra mea* (frecv. 5)¹⁴ ; *Cin’ nu știe dra-*

⁷ Cf. mg. 1097 f (Nici o boală nu e grea).

⁸ Cf. i. 15788 (Vezi, afurisito, vezi).

⁹ Cf. nota 4.

¹⁰ Cf. nota 5.

¹¹ Cf. mg. 1099 c și i. 16801 (Șapte vâi și-o vale-adîncă).

¹² În șapte variante, în forma : ...*Să nu-ți faci iia cu flori* : mg. : 429 i, 1108 k, fg. 8816 a, i. : 14778, 14997 — în poziție inițială și mg. 484 b, i. 4741 (Ieși, mîndruțo, la cărbune) — în poziție mediană ; în patru variante, în forma : ...*La mine să nu te uiți* : mg. 484 b — în poziție inițială ; mg. 1108 k, fg. 8816 a — în poziție mediană ; i. 14778 — în poziție finală.

La acestea s-ar putea adăuga și varianta motivică : ...*Și ți-am zis, mîndro, odată/Să nu-ți arunci ochii-ndată*, a. mg. 1108 k final.

¹³ Cf. mg. : 1099 c, 1738 dd, fg. 8812 c, i. : 15793, 16801 — în poziție inițială ; mg. : 519 n, 1031 e și fg. 2036 (D-aici pîn’ la mîndra mea) — în poziție med.

¹⁴ Cf. mg. : 519 n, 1031 e, 1096 i, fg. : 2036, 2061 a — în poz. iniț.

gostea (frecv. 4)¹⁵; *Cînd eram tînăr copil* (frecv. 3)¹⁶; *Cît e Argeșu de mare* (frecv. 3)¹⁷; *Fusei pe unde-am iubit* (frecv. 3)¹⁸; *Iubii fete și neveste* (frecv. 3)¹⁹; *Nici o boală nu-i mai grea* (frecv. 3)²⁰; *Și tînără, și bătrînă* (frecv. 3)²¹.

Considerînd conținutul tematic predominant și atmosfera stilistică precumpănitoare, care se degajă din majoritatea covârșitoare a motivelor ce intră în alcătuirea celor 55 variante, se pot contura următoarele trăsături specifice de conținut și stil, caracteristice pentru poezia doinei „de dragoste” :

Este o poezie prin excelență masculină, al cărei „erou liric” e mai cu seamă bărbatul în puterea vîrstei adulte, sau în preajma bătrîneții amenințătoare, fiind destul de rare cazurile cînd cuvîntul celui ce vorbește liric aparține fetei sau tinerei neveste, mai niciodată bătrînei. Poezie a virilității mature, care privește dragostea ca un joc și ca o luptă, *amor ludens* — *amor pugnans*. Eroul liric este de fapt curtezanul experimentat, în același timp Don Juan înflăcărat și Rodomonte lăudăros. Rodomontadele sentimentale, în care flutură în permanență preocuparea și plăcerea de „aventură”, sînt ale unui veritabil maestru în *Ars amatoria*, dar care, fiind un om din popor, devine mai ales un fel de Stan pătitul, care știe și poate spune multe din bogata lui experiență. Caracteristică îi este comunicativitatea și necesitatea confidenței cu o prefăcută naivitate. În cele din urmă, mai ales dacă se iau în considerare numeroasele reflexii enunțate aproape sub formă de precept, această poezie se înfățișează ca o nouă „Artă a amorului”, un fel de cod al dragostei alcătuit cu mijloacele și de pe poziția omului din popor, care declină și conjugă fără răgaz, la toate formele flexiunii, verbul *a iubi* și substantivul *dragoste*, și mai cu seamă, sub o anumită undă — ce nu poate fi tăgăduită — a influenței tîrgului și orașului (despre care va mai fi vorba mai departe), versiunea neologistică *amor*, regenerată și încărcată de potențele și de suculența resurselor semantice ale graiului popular, cu formele preferate : amant, amurează, amurezat, fără a suna totdeauna fals, prețios sau vulgar, ba dimpotrivă aducînd oarecare prospețime, departe de vulgaritatea accepțiunii decăzute a cuvîntului ! Poezie care urmărește, în felul său, evoluția tribulațiilor amoroase, de la începutul neașteptat și discret, la văpaia aprinsă și, în cele din urmă, la focul stins, sau care mocnește încă pîlpîind de dorință, în fața neajutorării vîrstei înaintate ori a părăsirii pline de regret. Amestecul de seriozitate gravă și de atmosferă glumeață este atît de subtil, încît cu greu se poate desluși unde este sinceritatea în procesul atît

¹⁵ Cf. mg. 484 a (*Fusei pe unde-am iubit*), mg. 1108 o (*Iubitu mi-a scos barba*), mg. 1097 f (*Nici o boală nu e grea*), fg. 2010 b (*Și ți-am zis, mîndro...*) — în poz. med.

¹⁶ Cf. fg. 8833 (*De ce, doamne, nu muream*), mg. 1097 f (*Nici o boală nu e grea*), mg. 2428 d (*Nu mai poci de ostenit*) — în poz. med.

¹⁷ Cf. fg. : 8718 a, 8819 b, i. 15791 — în poz. iniț.

¹⁸ Cf. mg. 484 a, i. 16063 — în poz. iniț.; fg. 8833 (*De ce, doamne, nu muream*) — în poz. med.

¹⁹ Cf. fg. 8833 (*De ce, doamne, nu muream*), mg. 1108 o (*Iubitu mi-a scos barba*) — în poz. med.; mg. 1097 f (*Nici o boală nu e grea*) — în poz. fin.

²⁰ Cf. mg. 1097 f — în poz. iniț.; mg. 1108 o (*Iubitu mi-a scos barba*), mg. 482 m (*Pe vale, Leano, pe vale*) — în poz. med.

²¹ Cf. i. 15063 (*Fusei pe unde-am iubit*), mg. 1097 f (*Nici o boală...*), mg. 2428 d (*Nu mai poci dă ostenit*) — în poz. med.

de nuanțat de trecere și de transformare a seriozității în glumă. Este o poezie plină de senzualitate răscolitoare, care cheamă la trăire intensă, exprimând în permanență dorul pătimaș de viață. Patima eroului liric este aici aproape de însăși suferința fizică, sub stăpânirea unui mărturisit erotism carnal și obsesiv. „Carpe diem” e parcă refrenul principal ce stăruie în atmosfera hedonistă a unui climat sufletesc ardent, legat prin mii de fire oarecum de Mediterana și Orientul apropiat. Sub zodia unui temperament generos, debordant de energie ce se cere cheltuită, nu se fac concesii simțului de economie în marea risipă pasională care se degajă din mai fiecare vers. Neastîmpărul domnește pretutindeni căutînd și chemînd aventura și proclamînd cu seninătate lauda ei zgomotoasă. Se poate urmări cu ușurință însăși evoluția maturizării, în procesul dragostei, de la vîrsta primei tinereți, mai puțin prezente, la maturitatea înfloritoare și bătrînețea care pîndește cu sleirea puterilor. Lauda frumuseții capătă pe alocurea accente de odă entuziastă, manifestînd fără rezervă o adevărată brutalitate față de „urît”. Lauda și portretul „curtezanei” se produc în accente mîngîioase, de un evident senzualism :

„... Nevestică tinerică,
Cu capu de păsărică,
Cu limba de turturică,
Te-au mîncat amantii friptă !...”²²

Cochetăria feminină, cu aspectele ei vestimentar și cosmetic, e una din cerințele cele mai stăruitoare ale îndrăgostitului :

„Și ți-am zis, mîndro, ți-am zis,
Și ți-am zis de mii de ori
Să nu-ți faci iie cu flori,
Pă mine să mă omori,
Să-ți faci iie, ca o iie,
Cu mătase stînjenie,
Să-mi fii dragă numai mie ;
Ți-ai făcut iia cu verde,
Să fii dragă cui te vede ;
Ți-ai făcut-o dă fuior,
Să fii dragă tutulor !”²³

Sau :

„...Doamne, ce să mă fac eu,
Că m-a urît puiul meu,
Nu m-a urît de urîtă,
M-a găsit nepremenită,
Cu iia nefiruită !”²⁴

²² Cf. i. 14856 (Ascultați, băieți, la mine).

²³ Cf. mg. 1108 k (Și ți-am zis...).

²⁴ Cf. mg. 429 i (ibid.).

Sau :

„... Șorțu tău, cu bagadele,
Mi-a secăt zilele mele ;
Iia ta, cu doi boboci,
Ah, mîndruțo, nu mai poci !“ ²⁵

Și :

„... — Marițico dă la munte,
Trage-ți păru du pă frunte,
Că ți-a ieșit vorbe multe !...“ ²⁶

Chemarea insistentă, invitația pățimașă la dragoste, se fac cu un întreg cortegiu de sfaturi și îndemnuri la discreție, care sînt în același timp semnul precauției și al convenției ascunse de ochii celor care stau împotriva :

„Te jurai, mîndruțo, bine
Că vii asear' pe la mine,
Pe potecă, prin grădină,
Ușuind cîte-o găină,
Mîncînd cîte-o bolbotină,
Să nu-ți bage mă-ta vină...“ ²⁷

Sau (și mai interesant pentru atmosfera de epocă, mai veche) :

„Ieși, mîndruțo, la cărbune
Cu toporașu pe mînă,
Ușuind...“ ²⁸

Rivalitatea capătă uneori contururi sociale mai transparente :

„Geaba ai casă de sticlă,
Și n-ai nici o ibomnică !“ ²⁹

„Dușmanul“ — fiind în genere cel care se opune dragostei : familia, vecinul iscoditor și pizmaș, ulița, satul, „lumea“ ! — este evitat, înfierat și adeseori blestemat cu înverșunare. Nu lipsește nici momeala darurilor, modest dar ispititoare :

„Aseară plecai la tine
C-un buzunar de alune...“ ³⁰

Numeroase sînt însă prilejurile iscate din „querelles d'amour“, de unde clamarea necazului, printre reproșuri și lamentații, uneori cu iz de văicăreală prefăcută. Rare sînt în această poezie, preponderent bărbătească,

²⁵ Cf. mg. 524 r (Iubește, lele, bărbatu).

²⁶ Cf. i. 14997 (Și ți-am zis...).

²⁷ Cf. mg. 2423 i (Te jurai, mîndruțo,...).

²⁸ Cf. i. 4741 (Ieși, mîndruțo,...).

²⁹ Cf. fg. 2010 b (Și ți-am zis...).

³⁰ Cf. i. 15981 (Aseară...).

reproşurile femeii. Amintirea vie a dragostei apuse e mai adesea tratată cu un dur dispreţ şi rareori umbrită de o uşoară nostalgie. Nostalgia regretului e mai potrivită pentru deplîngerea vigoarei trecute. Un val de experienţă, îmbietoare dar amară, acoperă totul, într-o atmosferă cvasiluceţiană... Buna dispoziţie pornită spre umor este, în pragul bătrîneţii, tulburată în seninătatea ei, de amintirea încă vie a „păcatelor tinereţii“, retrăind în gura unui moşneag şugubăţ.

Din punctul de vedere al genului şi stilului, doina „de dragoste“ este o poezie lirico-narativă, stăruind cu precădere pe monologul amplu, hipertrofic, care consumă adesea întreaga desfăşurare poetică a unor variante de „dragoste“. Monologul se adresează de cele mai multe ori unui interlocutor pseudo-prezent, evocînd de obicei partenerul dragostei recente sau pe cel, de mult îndepărtat, al dragostei de altădată :

„Şi-am zis verde mărăcine,
Ascultaţi, băieţi, la mine
Să vă spui d-o amintire
D-acu' doo luni de zile...
Aseară, cînd dete luna,
Mă dusei şi io la una,
Cum să duce toată lumea...“ ³¹

„Afurisită-a fost mă-ta,
Nu te-a putut lăpăda
Cînd a fost cu tine grea ?!
Cine mă puse pă mine
Să fac dragoste cu tine,
Cu tine, c-o slută mută,
Toţi nebunii te sărută ?...“ ³²

E o poezie optimistă, s-ar putea spune mucalită, în care umorul şi ironia — împinsă cîteodată pînă la vehemenţa caustică a sarcasmului şi a cinismului anti-sentimental — constituie poate nota dominantă, ca o expresie artistică foarte spontană a ceea ce am numi — dacă se ţine seama de limitarea ei exclusivă la zona Munteniei şi Olteniei — „spirit valah“, în felul în care acest „spirit“ regional a fost explicit urmărit şi analizat în *Moromeţii* ! E mai mult o poezie colţuroasă, aspră, străduindu-se neconţinut să se țină departe de lirismul rotunjimilor blînde ale dragostei eterice, de o serafică puritate, care abundă în unele gingaşe motive ale liricii ardeleni, apropiindu-se mai curînd de patosul măscării libertine din „strigăturile“ la joc ale ciobanilor sud-ardeleni. Amestecînd dulceaţa împuţinată a liricii cu piperul satirei corozive şi acidul invectivei înfocate şi al răzbunării zgomoase, „dragostea“ nu e un produs hibrid ci efectul alchimiei succulente a unui dozaj original, polivalent, plin de farmecul pestrît al vieţii trăite epicureic, cu neprecupeţită, totală dăruire euforică, de un temperament arzător. „În-

³¹ Cf. mg. 417 a (Ascultaţi, băieţi,...).

³² Cf. i. 4695 (Afurisită-a fost mă-ta).

drăzneala“ frecventă, fără perdea, din evocarea unor „situații“ lirico-narative ca și din unele crudități de limbaj, ar putea face din „dragoste“ parcă o... lecție pentru a sublinia cu deliberată, neîntrecută savoare, plăcerile și neajunsurile iubirii. S-ar putea spune că „dragostea“ — cu „îndrăzelile“ sale — derivă oarecum din aceeași substanță lingvistică și stilistică din care se alimentează și unele elemente care fac farmecul frondei poetice argheziene. Iar dacă e vorba de „filon“ folcloric al marelui maestru contemporan, Arghezi e negreșit mai curînd consîngean cu spiritul îndrăzneț al „dragostei“ valahe decît cu dramatismul reținut, catifelat și sobrietatea angelică, paradisiacă, a Mioriței ! Este de subliniat absența cvasitotală a notei elegiace. În schimb umorul gras, mînuit cu o neîntrecută artă a observației și apropoului celui mai adecvat, se desfășoară cu o deosebită vervă satirică și retorică, bucurîndu-se de o fluentă firească și alertă pînă la poanta care știe să fie uneori prelungită pentru a transforma începutul de zîmbet în explozia de rîs în cascadă. Eroul liric monologhează el însuși ca un „povestitor“ hîtru, ușor locvace, de taclale cu haz. Tonul facetios și spinitual se apropie mult de al pătaniilor și isprăvilor trăite aievea și evocate cu un mare simț realist. Eroul este plin de neastîmpăr, poznaș, șagălnic, flecar și zeflemist cu multă savoare și inegalabilă succulență. Este o poezie sănătoasă și dură, clocotitoare de viață, exultantă, plină de exuberanța rîsului și a batjocurii. Povestirea lirico-narativă se produce în cadrul unei anumite detașări a eroului, care domină cu luciditate faptele și peripețiile sale, vorbind parcă totuși mai puțin din însuși miezul faptelor cît din latura lor exterioară, privindu-le ca pățanii și întîmplări aproape firești și altora. De aci și posibilitatea — accidentală — a tonului aforistic, sentențios, al celui care a pățit multe și enunță învățătura de minte, mai curînd totuși pentru alții decît pentru sine ! Caracteristică este proclamarea fățișă, cu franchise și limbuție, a celor bune ca și a celor rele, darea în vileag cu curaj, direct, fără ocolișurile unei false pudori. Tonul capătă uneori nuanța unei violențe tunătoare, vorbind cu duritate și chiar cu brutalitate de cele trecute ca și de prezent. Dincolo de — totuși — rarele ieșiri sentențioase, prin robustețea și sănătatea ei cuceritoare, doina „de dragoste“ este o adevărată variantă *populară* a unui „Spital al amorului“ care se situează tocmai la antipodul celor ce se arată în intitularea „către cititori“ a „finului Pepeli“ : „... în copriinderea-i nu veți vedea decît plîngeri de inimi rănite, suspinuri de piepturi săgetate, tînguiri de dureri cumplite, ohtări și tot felul de văitări din pricina Amourului... veți vedea mulțime de nenorociți tînguindu-se în dureri, pe carii nedefăimîndu-i să luați aminte patimile lor și să vă păziți a nu încăpea întrînsele !“³³ Dimpotrivă, doina „de dragoste“ este, sub acest raport, mai curînd o laudă fără rezerve a atotputerniciei dragostei, izvorîită dintr-o sănătoasă încredere în tăria pornirii pătimașe, copleșitoare și cuceritoare, înfățișîndu-se — după cum s-a mai sugerat mai sus — mai degrabă ca un cod popular de învățătură a dragostei și o irezistibilă chemare spre ispita ei.

Aceasta nu înseamnă că tonul pătimaș ar fi cu totul lipsit de nuanțare. Prin numeroase elemente pline de delicatețe, discreție și decență, doina „de

³³ Cf. A. Pann, *Scriseri literare*, București, Ed. pentru literatură, 1963, vol. III, p. 322—323.

dragoste“ se împletește cu gravitatea doinei, iar în ciuda nenumăratelor note îndrăznețe, se apropie de cele mai alese trăsături de frăgezime și gingășie din lumea cîntecului „propriu-zis“, a celui mai înaripat.

O trăsătură specifică, dominantă, în poezia doinei „de dragoste“ este o anumită efervescență laică, telurică, de unde numeroase accente anti-religioase și anti-clericale. Pretinsa „invocare“ a celor sfinte, și chiar a lui Dumnezeu, se face în numeroase contexte care, fiind adevărate... luări ale numelui Domnului în deșert, pot fi unul din temeiurile pentru care, sub pana călugărului-cronicar, au fost cîndva, din treacăt, înfierate cu cucernică scîrbă tocmai „cîntecele curvești de iuboste“ :

„... Cin' nu știe dragostea,
Dumnezeu să nu i-o dea,
Să n-aibe parte dă ea,
Dumnezeu să mi-o dea mie,
Că știu ce să-i fac pă lume !...“

„... Bate-l, doamne, și-l trăznește,
Care-n lume nu iubește !...“

„... De ce, doamne, nu muream
Cînd eram copil d-un an
Și suiam la 'tale-n deal,
Legam calu de tufan...“

„... Dumnezeu să te ferească
De dragostea femeiască !...
Du-mă, doamne, du-mă, du-mă
Unde e rachiu de prună
Și bărbatu-i nățărau...“

„...Fă-mă, doamne, bob dă mei
Și m-aruncă-ntre femei...“

„... Ferește-mă, doamne sfinte,
De grădina cu cucute,
De omu cu mîndre multe !... 34

Detașarea de normele învățăturii religioase tinde către promovarea unei adevărate filozofii, sau măcar înțelepciuni populare, în cadrul căreia se proclamă dorul fierbinte de viață și se produce o anumită dominare ironică asupra morții, într-o atmosferă de crîncenă parodie bisericească :

„... Toate trec, toate se duc,
Toate rămîn la pămînt,
Ce-am iubit, nu pot să uit
Pînă m-o băga-n pămînt,

³⁴ Cf. mg. 484 a (Fusci pe unde-am iubit) ; fg. 2010 b (Și ți-am zis...) ; fg. 8833 (De ce, doamne,...) ; mg. 421 n (Piatra-i piatră...) ; i. 15981 (Ascară plecai la tine) ; i. 20385 (Rădina nenii, Rădina).

D-o trage pământ pe mine ;
 Nici atunci nu 'i bine,
 Când mi-o suna scîndura
 Popa, cu cădelnița :
 „Aici zace răposatu,
 Care mă iubea, săracul...”³⁵

Din unghiul unei depline seninătăți a „păcatului” — sau mai curînd lipsit de conștiința acestuia —, însăși moartea este privită cu o robustă seninătate, cu umor, fără teama patimilor și a ispășirii extra-terestre, insuflate de biserică. Dorul puternic de viața pămîntească se afirmă ca o răzbunare asupra morții. Departe de paloarea vieții și a morții în asceză, seva vieții trăite din plin, cu generozitate, lasă prea puțin loc pentru căință și mai degrabă mai mult pentru regretul de a nu fi fost destul de „păgîn”. Pentru aceasta se invocă, cu o vizibilă tendință de demascare socială, însăși pilda unora dintre slujitorii celor sfinte :

„...Bine e pe lumea-alaiță,
 Te dă dracii-n judecată
 Și dracii sînt precupeți,
 Și te bagă-ntr-un coteț,
 Și cotețu nelipit,
 Să te sature de iubit !...”

„... Din partea iubitului,
 Io sînt talpa iadului,
 Cît oi trăi, tot iubesc,
 Că dacă mor, putrezesc
 Și nimenea nu mai-ntrecabă
 Cîtă lume mi-a fost dragă !...”

„... Potropop, dă-i potropop,
 Și tot are șapte-opt,
 Dar un tinerel, ca mine,
 Să n-am șapte-opt pe lume !...”³⁶

În această atmosferă laică, susținută, se poate invoca însăși predestinarea spre păcat :

„... Petrișor, cînd s-a născut,
 Trei zile țîță n-a supt,
 Socoteam să iasă sfînt,
 Și Dumnezeu nu l-a vrut !...”³⁷

³⁵ Cf. mg. 417 a (Ascultați, băieți, la mine).

³⁶ Cf. mg. 1102 l (Ce mi-e mie drag pă lume) ; i. 16063 (Fusei pă unde-am iubit) ; mg. 482 m (Pe vale, Leano,...).

³⁷ Cf. mg. 519 n (D-aici pin' la mîndra mea).

Se poate astfel vorbi de o adevărată descătuşare pămînteană de cele sfinte, ca o răzvrătire pasională care pretinde compensaţie telurică în această poezie a păcatului ridicat la rangul de dogmă şi normă de conduită socială.

În ciuda unor calităţi poetice de netăgăduit, care cu greu pot fi găsite în celelalte specii ale liricii populare, în concentrarea dozajului de conţinut şi stil arătate mai sus, nu se pot trece cu vederea unele însuşiri, oricum negative, ale doinei „de dragoste”. Principalele slăbiciuni ale acestei poezii a naturii umane, lipsite de frîu, situează doina „de dragoste” mai aproape de dezlănţuirea instinctuală şi de nivelul emoţiei copleşitoare, intense, decît de expresia sentimentelor purificate de obsesia carnală. „Eroului” liric nu-i trebuie mult, în acest sens, pentru a deveni uşuratic, rostindu-şi cu ostentaţie şi emfază roadele aventurii, vorbind cu lipsă de cavalerism, în numele unei răzbunări ingrate, în care ciuda împinge adesea la clevetire, iar invectiva la platitudine şi blestem trivial. Prin unele însuşiri ca acestea, doina „de dragoste” devine o poezie damnată, a lipsei de castitate şi onestitate, nefiind departe de elogiul desfrîului şi al adulterului. Promiscuitatea nu este însă totală. În ciuda relaţiilor familiale laxe, în cadrul cărora adulterul completează făţiş matrimoniul, poezia doinei „de dragoste” este totuşi o poezie domestică, în care familia rămîne o instituţie dar în care se produce, în numele naturii, o anumită critică a căsătoriei.

În faţa unor fireşti semne de întrebare ce se pot ridica cu privire la provenienţa acestei poezii, analiza atentă, comparativă, a textelor este convingătoare despre atmosfera aproape exclusiv rurală, evocînd cu destulă prospeţime satul, cu uliţele, răscrucile, casele, curţile şi oamenii săi. Nu este nici pe departe satul literaturizat şi înfrumuseţat, văzut din afară, ci dinlăuntru, dezvăluind tocmai micile sale cancanuri şi nimicnicii de-o clipă, care nu pot pune însă în cumpănă robusteţea rosturilor vieţii sănătoase, tradiţionale ale aşezării sateşti. Eroul şi creatorul acestei poezii este în primul rînd săteanul însuşi, cu toate calităţile şi cusururile sale, contribuţia lăutarului nefiind decît aceea de a fi preluat normele acestei poezii, cărora le-a putut adăuga, prin îndemînarea cîntăreţului profesionist, pe lîngă o anumită strălucire şi cristalizare poetico-muzicală, şi unele fireşti efecte de falsă strălucire, dar care pot fi tot atît de lăutăreşti cît şi ţărăneşti ! Abia cîteva elemente de atmosferă suburbană şi ţîrgovească — care pot fi mai uşor puse pe seama intervenţiei lăutăreşti — pot fi identificate în cele 55 variante de doine „de dragoste” muscelene, ca spre pildă :

„Iubeşte, lele, bărbatu,
Lasă la naiba amantu
Că-ţi dau foc, şi-ţi arde satu !
— Eu *deja* că l-am iubit,
Şi el tot m-a părăsit !...”

Sau, mai ales :

„... — Pardon, dragă, şi mă iartă,
C-o mai fi timp ş-altădată !”

Și, poate :

„...Mă iubesc zapcii dă plasă,
Scriitorii, dă la masă,
Negustorii nu mă lasă ;
M-a făcut maica frumoasă,
Să stau cu boieri la masă !“³⁸

În ce privește legăturile strânse între doina „de dragoste“ și celelalte principale specii ale liricii, cu doina „de codru“ mai întâi doina „de dragoste“ se întrepătrunde mai cu seamă în cadrul ciclului de motive pe care le-am socotit că ar aparține în genere cântecului liric. Din cele 130 motive ale doinei „de codru“, socotite a proveni din cântecul liric, 12 se regăsesc aidoma în cele 55 variante de doine „de dragoste“ culese din Muscel. Pe lângă acestea, cel puțin încă alte 34 motive ar putea aparține stilistic doinei „de dragoste“, cu care numărul motivelor provenind din doina „de dragoste“ în doina musceleană „de codru“ s-ar ridica la aprox. 50 din totalul de 130. (Celelalte 80 ar putea fi socotite ca provenind exclusiv din cântecul „propriu-zis“.) De asemenea s-ar putea socoti foarte apropiate de motivica proprie doinei „de dragoste“, unele motive ale doinei „de codru“, dintre cele care vorbesc de cuc și primăvară³⁹. Nu se atestă însă în Muscel larga dez-

³⁸ Cf. mg. 524 r (Iubește, lele, bărbatu); mg. 2423 i (Te jurai, mîndruțo, bine); i. 14997 (Și ți-am zis, mîndro,...).

³⁹ Cele 12 motive găsite aidoma în doina „de codru“ și „de dragoste“ sînt: Că dușmanu să nu-l lași (a. *Codru*: mg. 2468 l — Bate vîntu vîrfurile, mg. 1102 k dictat — Vară, vară, primăvară; a. *Dragoste*: fg. 2038 — Zice lumea că iubesc); Ce cați, mîndro, pe muscel (*Codru*: i. 4666 — Ce cați, mîndro,...; *Dragoste*: mg. 1111 d, 1486 c, 2459 h, i. 4698 și 14991 — Ce cați, dragă,... și mg. 482 m — Pe vale, țato, pe vale); Ce mi-e drag pe lumea asta (mi-e mie drag pe lume) (*Codru*: fg. 2026 a — Ce frumos vara-n pădure, fg. 8805 a — Drag mi-e să trăiesc pe lume, fg. 8710 a — Ce mi-e..., mg. 2455 v — Ce mi-e mie,...; *Dragoste*: mg. 1102 l — Ce mi-e mie); Dacă ar fi după dușmani (*Codru*: fg. 8764 — Oltule, Oltețule; *Dragoste*: fg. 8792 — Doamne, dușmăneii miei, i. 15782 — Bate-l doamne, și ia-l, drace); De urît m-aș duce-n lume (*Codru*: fg. 8792 a dictat — Tuturor le pare bine, i. 4688 — Urît mi-a fost urîtu; *Dragoste*: fg. 2133 — N-am o cale să mă duc); Doamne, dușmăneii mei (*Codru*: mg. 2468 l, i. 4667 — Bate vîntu vîrfurile, mg. 514 k l — Cucule, haiducule, fg. 2003 dictat — Oltule, Oltețule, mg. 1102 k dictat — Vară, vară, primăvară; *Dragoste*: fg. 8972 c — Doamne,..., i. 15745 — Am să las cu jurămînt, i. 15782 — Bate-l, doamne, și ia-l, drace, i. 14673 — Bate vîntu vîrfurile); Dragostea vine pe apă (*Codru*: fg. 8792 dictat — Tuturor le pare bine, fg. 8793 c — Vară, vară, vara noastră; *Dragoste*: fg. 2010 b — Și ți-am zis, mîndro,...); Fusei pe unde-am iubit (*Codru*: fg. 8999 b și i. 4727 — Fuscii..., *Dragoste*: mg. 484 a, i. 16063 — Fuscii..., fg. 8833 — De ce, doamne, nu muream); Oțtează, mîndro, oțtează (*Codru*: fg. 8999 b — Fusei pe unde-am iubit, i. 4688 — Urît mi-a fost urîtu; *Dragoste*: fg. 8833 — De ce, doamne, nu muream, mg. 484 a — Fusei pe unde-am iubit); Pe vale, Leano, pe vale (*Codru*: fg. 2003 — Oltule, Oltețule; *Dragoste*: mg. 1101 d, 482 m — Pe vale,...); Șapte văi și-o vale adîncă (*Codru*: mg. 512 e — Luncă, luncă,...; *Dragoste*: mg. 1099 c, 1738 dd, fg. 8812 c, i. 16801, i. 15793 — Șapte văi..., mg. 519 n, fg. 2036 — D-aici pîn' la mîndra mea); Urît mi-a fost urîtu (*Codru*: i. 4688 — Urît..., *Dragoste*: fg. 2133 — N-am o cale să mă duc).

Celelalte 34 de motive din doina „de codru“ care ar putea proveni din „dragoste“ sînt: Am iubit ș-am să iubesc; Am să chem la moartea mea; Am să las cu jurămînt; Astăzi lumea este hoată; Azi e timpul-potrivire; Că-mi vine gîndurile; Ce-o avea lumea cu mine; Ce-o fi asta, doamne, doamne; Cine ți-o mai zice lele; Cîtă dragoste pe mine;

voltare pe care „Cuculețul” o capătă în folclorul din câmpia Dunării, unde, îndeosebi în zona Teleorman — Vlașca — Ilfov, ajunge să fie recunoscut ca atare drept o categorie specială a poeziei obișnuite pentru un anumit subtip de doină „de dragoste”. Amestecul și întrepătrunderea — care pot presupune chiar o anumită filiație — între unele motive ale doinei „de dragoste” și doina „de codru” din Muscel, se verifică chiar și în tematica haiducească, din care unele elemente apar vizibil „prelucrate” în spiritul doinei „de dragoste”, ca spre pildă :

„de codru“

„... Când eram tânăr voinic,
Urcam dealu ca și-un lup...“⁴⁰

... Cît oi fi și-oi mai trăi,
La nimeni n-oi căciuli...⁴²

... Înfrunzește, codre, bine
Căci ca mine într-un tine
Cu doispre’ce după mine
Îmbrăcați și-narmați bine!“⁴⁴

„de dragoste“

„... Când eram tânăr copil,
Mă băgau fetili-n sin...“⁴¹

... Cît oi fi și-oi mai trăi,
Fată mare n-oi iubi...“⁴³

... Ia-nfrunzește, codre, bine
Căci ca mine intru-n tine
Cu puicuța după mine !...“⁴⁵

Trecerile și întrepătrunderea între doina „de dragoste” și cîntecul „propriu-zis” sînt cu mult mai numeroase. În această privință, pe de o parte elementele motivice care trec din doina „de dragoste” în cîntec se pierd în marea diversitate tematică a cîntecului, care absoarbe, ca un burete veșnic receptiv, elemente din toate celelalte genuri și specii; pe de altă parte, motivele — cu mult mai puține — care pot proveni din cîntec în doina „de dragoste” nu ajung să dilueze și să modifice simțitor conținutul principal și stilul specific al poeziei doinelor „de dragoste”, în felul în care acestea au fost arătate mai sus. Printre motivele care pot proveni, cu totul accidental, din cîntec în doina „de dragoste” sînt, spre pildă : *Jelui-m-aș și n-am cui ; M-a pus maica la cernut ; Pune-mă, jandar, călare !*⁴⁶

Cum să fac ca să te-aduc ; Dar eu n-oi fi nebunit ; De-aș iubi cît’ mi-a fost dragi ; Des-păgubește-mă, lele ; De te-aș prinde undeva ; Doamne, să nu mă omori ; Drag mi-e să trăiesc pe lume ; Dușmană-i lumea pe mine ; Dușmanii mă dușmănesc ; Du-te neică, duce-te-ai ; Eu pe lume cît am fost ; Geaba beau, geaba mănînc ; Iartă-i, doamne, păcatu ; Ia vezi, lelea mea cea curvă ;... Iubitu e oprit ; La lacu cu liliacu ; La luncă, dragă, la luncă ; Nevastă cu doi bărbați ; Nu știi moartea cînd vine ; Puica cu dinții mărunți ; Să ne-ngroape pe-amindoi ; Să te bată, mîndro, bată ; Toată noaptea io mă zbat ; Tuturor le pare bine.

⁴⁰ Cf. mg. 1738 cc (Cînd eram tânăr copil).

⁴¹ Cf. fg. 8833 (De ce, doamne, nu murcam).

⁴² Cf. mg. 1833 a dictat (De-ar veni luna lui mai).

⁴³ Cf. mg. 421 n (Piatra-i piatră...).

⁴⁴ Cf. mg. 477 c (Haide’i, băieți, după mine).

⁴⁵ Cf. fg. 8865 a (Sase zile din april).

⁴⁶ Cf. i. 15788 (Vezi, afurisito, vezi), mg. 2423 i (Te jurai, mîndruțo, bine), fg. 8793 a (Rade-te, neică, mai des).

Urmărind, pe baza observației directe și a informațiilor culese o dată cu înregistrarea variantelor, problema circulației și, în genere, „biologia” contemporană a doinei „de dragoste” în Muscel, se impune din capul locului constatarea esențială că, deși lăutarul este unul dintre agenții însemnați ai acestei specii lirice, doina „de dragoste” s-a bucurat totdeauna de o largă bază activă a circulației în rîndurile cîntăreților țărani, bărbați și femei. Informatori bătrîni, ca Șt. N. Ion (82 ani), din Boteni, sau Gh. Pașol (71 ani), din Slatina, afirmă, respectiv despre varianta la „Doamne, dușmăneii miei” : „Dă cînd era lupu cățel, ieram flăcău !” și despre „Aseară plecai la tine” : „De cîn’ ieram flăcău !”⁴⁷. Dintre cei în puterea tinereții, C. Dumitrana (37 ani), din Văcarea, declară despre varianta sa la „Șase zile dîn aprile” : „Cam du p-aicea l-am auzi’ și io, dă la un frate al meu”, iar I. Chițulescu (33 ani), din Jugur, spune despre „Șapte văi și-o vale-adîncă” : „De la sora lu’ tătucu, bătrînă, cînd ieram ieu mititel... Sora lu’ taica a murit acu’ cinci ani, în vîrstă de 75 de ani. De multe ori îmi amintesc, stătea lîngă mine și mă-nvăța, că iera greu. Prima dată ia m-a-nvățat cîntecu ăsta !”⁴⁸. Ca și celelalte specii ale liricii, și doina „de dragoste” se poate deprinde așadar din cea mai fragedă tinerețe și din mediul familial cel mai apropiat. Situația este aceeași și în ce privește informatoarele femei : „Dă cînd ieram mică copilă !” și „Dă cînd ieram mică, io toate cîntecele le știu dă cînd eram mică !” — declară inf. Maria Șerban (40 ani), din Nucșoara, și Maria Motocescu, din Dragoslave, despre unele dintre variantele de doine „de dragoste” pe care le-au cîntat⁴⁹. Vîrstnice, sau chiar tinere, femeile declară : „Dă la maica. Cîntam în cracii mărului !...” (Veta Zips, 67 ani, din Jugur) ; „Asta-i iar dă mult, e-he, ieram ieu nemăritată ! Ai mai bătrîni îl cunosc, iei îl cînta atunci la cîte-o petrecere !” (Victoria Ghinescu, 56 ani, din același sat) ; „Dă cîn’ eram și io fată !” (Alexandrina Păunescu, 37 ani, din Boteni) ; „De la ’mica (mama), de la mama-mare, dîn altă parte nu l-am auzit... De cînd ieram mică, da’ ca să-l învăț bine-așa, de 4—5 ani !” (Viorica Tefeleu, 21 ani, din Slatina)⁵⁰.

Deosebit de interesante sînt cîteva din mărturiile inf. Maria Cîrstoiu (76 ani), din Slatina, una dintre cele mai de seamă deținătoare ale stilului specific de interpretare al cîntecelor muscelene, care declară, despre varianta sa la „Ioana din Valea-Mare”, accentuînd că nu o știe de la lăutari : „Asta l-am priceput așa, din cîte cineva, așa, nu dîn lăutari, to’ du pîn noi, din bătrînețe. Ieram fată, știi, mai iortomană, nu tomnai mnică de tot, mergeam la lucru !”⁵¹. Intervenția cu pretenții de „proprietate” artistică se întrezărește din această mărturie, din anul 1936, a aceleiași informatoare, despre varianta sa la „N-am o cale să mă duc” : „Cîntecu ăsta-i al meu, dă inima mea, făcut dă mine !” În 1955, inf. revine asupra acestei afirmații declarînd : „Îl știu de fată, de la mama, că nu prea știa lumea, așa, să cînte. Că mama

⁴⁷ Cf. fg. 8972 c (Doamne, dușmăneii miei) și i. 15981 (Aseară...).

⁴⁸ Cf. fg. 8865 a (Șase zile dîn aprile) și i. 16801 (Șapte văi...).

⁴⁹ Cf. mg. 517 h-i (N-am o cale să mă duc) și fg. 8718 a (Cît e Argeșu de mare).

⁵⁰ Cf. i. 14997, mg. 429 i, fg. 8816 a (Și ți-am zis, mîndro...), mg. 519 n (D-aici pîn’ la mîndra mea).

⁵¹ Cf. fg. 2037 a și i. 15937 (Ioana din Valea-Mare).

ne-nvăța : — Să-l duceți așa, să-l întoarceți așa ! Nu-l mai cîntă nimenea, do'r cîte-un lăutar, to' vechi !“⁵²

Numeroase alte mărturii atestă, pe lîngă circulația doinei „de dragoste” în mediile țărănești, și prezența lăutarilor în procesul de circulație. Inf. Veta. Zips (67 ani), din Jugur, declară despre varianta sa la „Și ți-am zis, mîndro,...” : „To' d-acasă-l știu p-ăsta (de fată)... Dă la maica mea, cînta ia așa, cînd avea curaj. Îl cînta fetele, și lăutarii !” Asemănătoare este și mărturia lui Aurel Machedon (40 ani), din același sat, despre „Piatra-i piatră...” : „Ieste auzit din bătrîni, din sat d-aicea, îl cînta la petreceri. Ieram de 15 ani, cînd l-am învățat. Îl cînta și lăutarii !“⁵³ După cum, Lucia Buicliu (23 ani), din Rucăr, declară și ea, despre varianta sa la „Om cu nevastă frumoasă” : „L-am auzit pă la fete. Am auzit și pă lăutari, îl băga la sîrbă. Ieu știu du pă la fete. Și băieții îl cînta mult... Ne-adunam fete la horă și cîntam ; în pauza de joc cîntam !“⁵⁴

În ce privește lăutarii, reamintim mai întîi mărturia lui Gică Nițoi (55 ani), din Bughea de Sus, utilizată și mai înainte, despre cîntarea doinei „de dragoste” la nunți și petreceri, unde doina „de dragoste” era „pă rol' înto'dauna”, lăutarul arătînd că „mai cînta și dîn oameni, cînd avea dispoziție, dă lua la măsă !“⁵⁵.

O declarație a tînărului lăutar I. Badea (29 ani), din Geabelea-Mihăești, dovedește că nu numai țărani ascultă și învață doina „de dragoste” de la lăutar, ci și acesta poate învăța de la țărani. Despre „Ascultați, băieți, la mine”, I. Badea declară : „Dă vr-un an dă zile, tot du pă la Jugur, și am mai complectat-o noi. De pă la băieți, du p-acolo !“⁵⁶. Pe lîngă menționarea circulației *de la țaran la lăutar*, această mărturie e prețioasă și pentru sublinierea intervenției active a lăutarului la cristalizarea unei variante („am mai complectat-o noi !”). De altfel I. Badea arată despre aceeași doină „de dragoste” că o cîntă „la masă, duminica seara”, iar varianta i. 14856, notată tocmai cu prilejul unei nunți, demonstrează cît de departe și de adînc poate merge, în acest caz concret, însăși „complectarea” lăutarului.

Cele mai multe dintre declarațiile lăutarilor arată însă că doina „de dragoste” se deprinde în genere, în mediul lăutăresc, ca majoritatea repertoriului, din copilărie și tinerețe, de la maeștrii mai vîrstnici. Informațiile obținute de la lăutari sînt interesante și pentru observațiile concrete privitoare la restrîngerea procesului de circulație al unor anume texte care au fost cîndva mai mult cerute, dar care sînt astăzi mai puțin cunoscute și cerute de tineret. Despre varianta sa la „Pe vale, Leano, pe vale”, bătrînul Al. Cercel (74 ani), din Cîmpulung, spre pildă, declară că o știe : „Dă mult, ieram dă vr-o 15 ani. Să cînta mult atunci, atunci nu ierau atîtea cîntece ! De 10—15 ani nu să mai cîntă, ăștia tinerii nu-l știu !“⁵⁷. Despre varianta la „Și ți-am zis, mîndro...”, același declară : „Tot de la tată-meu, dă cînd ieram

⁵² Cf. fg. 2133 (N-am o cale, să mă duc).

⁵³ Cf. i. 14997 (Și ți-am zis, mîndro,...) și mg. 421 n (Piatra...).

⁵⁴ Cf. mg. 1999 u (Om cu nevastă frumoasă).

⁵⁵ Cf. nota 6.

⁵⁶ Cf. mg. 417 a (Ascultați, băieți, la mine).

⁵⁷ Cf. mg. 1101 d (Pe vale, Leano,...).

ieu tînăr, de 15 ani. Îl cînta toți lăutarii...“⁵⁸. Și lăutarul N. Enache (56 ani), din Bughea de Sus, declară despre al său „Te jurai, mîndruțo, bine“ : „Îl știu de la Neculaie Mîrșanu bătrînu, dă cînd ieram mic, dă 12—13 ani..., îl cînta mult, iera la modă p-atunci. Nu s-a mai cîntat dă ani dă zile. Nici nu-l știe tineretu!“⁵⁹. Iar Gică Nițoi, despre varianta lui la „Și ți-am zis, mîndro...“ : „Ie vechi, ie vechi și ăsta, îl știu dă mic copil, dă cînd eream dă 12 ani. Dă la nea Nae și dă la tata-l știu. Să cînta mult, și la nunți, și la chefuri... Să cîntă și acuma, mai scăzut, îl mai cere la cîte-o nuntă, la țară, tot oameni mai în vîrstă, mai bătrîni, ăștia tinerii nu dau fuga după astea, dau fuga după floricele d-astea, ieșite acuma. Păi n-are rost ! N-apuci să termini două vorbe : — Fă p-ailantă ! Te zăpăcește !...“⁶⁰

Pe lîngă cîntarea la petreceri și ospete, declarațiile lăutarilor arată cum doina „de dragoste“ se obișnuia și la alte prilejuri. Despre varianta sa la „Pe vale, Leano...“, Gică Nițoi afirmă : „Cînd mergeai pă drum cu nunta iera veritabil ! Să cînta și la chefuri, îl băga și la sîrbe ; cînd îl cerea omu, îl cîntai. Atunci, cînd să cînta, treceai prin toate. Acum vr-o 25—26 ani (prin 1930) să cînta zdravăn ! Azi îl cînt ieu, cîte unu mai bătrîn îl cere ; care a fost pasionat dă iel, îl mai cere !“⁶¹

Informațiile culese de la lăutari dovedesc astfel că „funcția“ doinei „de dragoste“ ca și evoluția repertoriului, apropiere mult această specie lirică de rostul cîntecului „propriu-zis“, cu observarea că, în accepțiunea tradițională de cîntec „de ascultare“, doina „de dragoste“ este totuși un cîntec mai vechi, preferat și astăzi de cei vîrstnici. Aceasta este o dovadă în plus pentru ipoteza despre filiația, cel puțin în parte, a cîntecului „propriu-zis“ și a cîntecului vocal „la joc“ din doina „de codru“ și mai cu seamă din doina „de dragoste“.

Unele informații sînt foarte sugestive pentru evocarea unui anume stil specific de interpretare lăutărească a doinei „de dragoste“. Despre varianta sa la „Vezi, afurisito, vezi“, inf. Anica Gligore (61 ani), din Nucșoara, fiică de lăutar, declară : „Aoleo, cum îl cînta tata, pă legămate ! Acu' lăutarii cîntă pe 'oțește !“ iar Veta Zips (67 ani), din Jugur, în legătură cu varianta ei la „Și ți-am zis, mîndro...“ ; „Îl cînta și lăutarii. Pe ăsta, nu în sîrbă, la masa-mare ; bătea cobza și cînta, bătea cobza pă dos, de atenție ! Cantică Boieru (lăutar din Stîlpeni) îl cînta. Să legăna, așa, cînd cînta. După război (1916—18), cam atunci, pe la război !“⁶².

Informațiile atestă că, și în cazul doinei „de dragoste“, perioada de după primul război mondial a accentuat tendința de părăsire a vechiului repertoriu. În legătură cu varianta sa la „Ia taci, cuce...“, inf. Maria Pașol (64 ani), din Nucșoara, declară : „Pînă-n războiu ăl mare s-a mai cîntat. Apăi, după aia s-a stricat socoteala. De atunci nu mai sînt cîntecele alea, au venit altele !“⁶³ Aceasta confirmă, spre pildă, și mărturia lăutarului Gică

⁵⁸ Cf. mg. 1108 k (Și ți-am zis, mîndro,...)

⁵⁹ Cf. mg. 2423 i (Te jurai, mîndruțo, bine).

⁶⁰ Cf. mg. 484 b (Și ți-am zis, mîndro,...).

⁶¹ Cf. mg. 482 m (Pe vale, Leano...).

⁶² Cf. i. 15788 (Vezi, afurisito, vezi) și i. 14997 (Și ți-am zis...)

⁶³ Cf. mg. 513 k (Ia taci, cuce, nu mai cînta).

Nițoi despre varianta sa la „Fusei pă unde-am iubit“ : „Îl mai cîntăm, mai puțin. Mai să găsește cîte unu : — Fă-m' o „dragoste“ o leacă ! Cîte-un om dă 40—50 dă ani, care mai știe dă iel !...“ ⁶⁴

Deși doina „de dragoste“ este încă destul de „vie“ și de activă în procesul de circulație al folclorului din Muscel, dovedindu-se atît de strîns legată de forma specific locală a doinei „de codru“ și de marele repertoriu al cîntecului „propriu-zis“ și al cîntecelor vocale la joc, cunoscut fiind că zona de cea mai intensă circulație și astăzi a doinei „de dragoste“ — și poate chiar zona de leagăn a acesteia — este cîmpia Dunării, există în informațiile culese dovezi care pot pleda pentru ipoteza că, pe lângă unele creații de acest gen, proprii zonei subcarpatice, din epoca de plină înflorire a genului, doina musceleană „de dragoste“ rămîne datoare, pentru o bună parte din motivica ei poetică, zonei sudice, din care s-a alimentat și s-a îmbogățit în permanență, pînă și în ultima vreme. Dacă unele dintre motivele atestate printr-o frecvență sporită (și îndeosebi *Și ți-am zis, mîndro, ți-am zis*), pot fi considerate ca aparținînd zonei subcarpatice, în care se înscrie și Muscelul, majoritatea motivelor ce intră în alcătuirea celor 55 de variante muscelene de doine „de dragoste“ sînt elemente de largă circulație în doinele „de dragoste“ din zona Munteniei și a Olteniei de jos. Cîteva mărturii ale informatorilor arată concret proveniența din acele părți, a unora dintre doinele „de dragoste“ culese din Muscel. Despre „Nici o boală nu e grea“, spre pildă, lăutarul Al. Cercel declară : „Asta mai mult să cîntă în părțile de jos, prin Vlașca. Să cînta și p-aici, dă mult, că o cîntam eu. De cerut, nu mi-o cerea. Pe alți lăutari, n-am auzit p-aici. Cînd era cîte-un chefliu, cîntam...“ ⁶⁵. Același afirmă și despre „Iubitu mi-a scos barba“ : „Aici, în Muscel, nu să mai cere. Nu să cînta p-aici, n-o știa nici femeile, nici oamenii. N-am mai cîntat-o din 1920. Numai cînd mi-o cerea oamenii care fuseseră pîn la partea cîmpului și auzeau lăutarii, p-acolo. Să duceau cu oili la iarbă, după porumb !...“ ⁶⁶. Aceste informații atestă mai întîi colportajul lăutăresc, care poate depăși — îndeosebi în cazul celor mai buni, și deci al celor mai solicitați — orizontul stilistic și de repertoriu al unei anumite zone, iar prin mobilitatea specifică a lăutarului, care trebuie să facă față cît mai multor și mai diverse „cerințe“ de cîntec, acesta îmbogățește orizontul zonal cu aluvioni de pe alte meleaguri. Pe de altă parte, după o bogată experiență a vîrstei înaintate, lăutarul scoate în relief și faptul că însăși circulația țărănească, în scopuri utilitare, ajunge adesea să sporească limita cerințelor, după cele văzute și auzite aiurea.

Să amintim, în acest sens, numai două mărturii explicite despre colportajul țărănesc, în privința unor doine „de dragoste“, deprinse de asemenea din „părțile de jos“, ale Teleromanului și chiar ale Olteniei. Despre „Iubește, lele, bărbatu“, tînăra inf. Viorica Tefelev (21 ani), din Slatina, declară : „De la Zimnicca, cînd am fost la vale, la cules (porumb), pă anu ' 54. Îl cînta o femeie, Petruța, până-n 30 de ani. Atunci l-am cîntat mereu, da' d-atuncea-ncoace nu l-am mai cîntat !“ Informatoarea explică,

⁶⁴ Cf. mg. 484 a (Fusei pă unde-am iubit).

⁶⁵ Cf. mg. 1097 f (Nici o boală nu e grea).

⁶⁶ Cf. mg. 1108 o (Iubitu mi-a scos barba).

în felul său, paliditatea acestei aluviuni folclorice, prin rațiuni de gust și de orizont stilistic schimbat, pe care nu și-l poate însuși : „Melodia e plictisitoare, adică foarte prelungită, așa !...”⁶⁷ O mărturie, în multe privințe asemănătoare, e și cea a inf. I. Stanca (36 ani), din Văcarea, despre „Rădina nenii, Rădină” : „Dă vr-o cinci ani, am auzit un oltean,... la Constanța ! Melodia în special este d-acolo, iară *vorbili le-am mai tradus eu !* Le-am tradus așa, din minte. *Am conceput numai cam dăspre ce e vorba, da' numai cu alte cuvinte...* Nu-l mai cîntă nimeni aici !”⁶⁸

Mulțimea informațiilor concrete, culese o dată cu înregistrarea repertoriului cîntat și transcrise după fiecare variantă de doină „de dragoste”, arată cu destulă certitudine ce poate fi socotit ca aparținînd efectiv circulației în folclorul muscelan și ce este de fapt numai accident și aluviune întâmplătoare. Sprijinul părții melodice rămîne însă hotărîtor pentru puțința de a fi delimitat doina „de dragoste” cu mai multă precizie decît au făcut-o vechile colecții ca, spre pildă, cele ale lui C. Rădulescu-Codin, pentru Muscel, Gr. G. Tocilescu, în genere pentru Muntenia, sau Fira-Ciașanu-Popescu, pentru „Vîlcea și împrejurimi”, în care textele poetice ale doinelor „de dragoste” se află amestecate în masa celorlalte creații lirice.

⁶⁷ Cf. mg. 524 r (Iubește, lele, bărbatu).

⁶⁸ Cf. i. 20385 (Rădina nenii, Rădină).

GEORGE TOPÎRCEANU
ÎN LUMINA CORESPONDENȚEI SALE INEDITE

NICOLAE LIU

La 20 al lunii lui Mărțișor, cînd „primăvara care știe tot / va risipi prin iarbă dimprejur / scînteii de-azur / albastru miozot / și dintre foi tivite cu argint / vor crește ciucuri albi de mărgărit“ — George Topîrceanu, autorul acestor versuri ar fi împlinit 80 de ani. Soarta a vrut însă altfel. În anul ce vine se împlinesc trei decenii de cînd firul vieții fiului țesătoarei și al cojocarului din Nămăești s-a rupt pe neașteptate. Au rămas în urmă un roman neterminat — poate capodopera creației sale în proză —, un ciclu de fabule de-abia început și alte multe proiecte și încercări. Și un interes mereu mai viu în publicul cititor pentru autorul *Parodiilor originale* și al *Baladelor vesele și triste*¹.

Cu toate acestea, în viața și activitatea lui Topîrceanu persistă importante aspecte necunoscute sau insuficient explicate. De altfel, nu o dată s-a subliniat extrema discreție a scriitorului în ce privește amănuntul biografic².

În asemenea condiții, corespondența trimisă sau primită de George Topîrceanu constituie un document de prim ordin, ea avînd indirect valoarea unei confesiuni personale, superioare ca obiectivitate jurnalului intim sau memoriilor altora și în același timp oferind prin dialogul angajat posibilitatea cunoașterii nemijlocite a încadrării scriitorului în epoca sa.

De aceea, ne-am propus în cele ce urmează să dezvăluim admiratorilor autorului *Baladei munților*, al *Baladei chiriașului grăbit* și al altor opere de neuitat vesele și triste în care re trăiesc ecourile plaiurilor argeșene sau moldovenești, viața citadină, ororile războiului și farmecul naturii, — trăsăturile principale ale imaginii lui George Topîrceanu — omul și scriitorul — așa cum se desprinde ea din cercetarea celor aproape trei sute de scrisori în co-

¹ Numeroase reeditări, două monografii publicate de Al. Săndulescu și C. Ciopraga, alte cîteva studii și descoperiri de arhivă aparținînd între alții lui G. Călinescu, Perpessicius, Gr. Botez, C. Jalbă sau Augustin Z. N. Pop, precum și paginile de memorialistică semnate de Otilia Cazimir, M. Sevastos, Demostene Botez etc., au căutat să răspundă în anii din urmă acestui interes public.

² Vezi în acest sens și monografiile amintite: Al. Săndulescu, *G. Topîrceanu. Viața și opera*, [Buc.], 1958, p. 8 și urm. și Const. Ciopraga, *G. Topîrceanu*. [Buc.], 1966, p. 17 și urm.

vîrșitoarea majoritate inedite și care formează azi cel mai bogat fond de corespondență trimisă sau primită de poet³.

Majoritatea acestei corespondențe, păstrate în colecțiile Bibliotecii Academiei, a fost purtată cu scriitorii de seamă ai vremii — de la Mihail Sadoveanu, Octavian Goga, Liviu Rebreanu, Panait Istrati și Tudor Arghezi, la C. Stere, N. N. Beldiceanu, Ion Pillat, Corneliu Moldovanu, Paul Zari-fopol, Lucia Mantu sau Tudor Mușatescu.

Altă parte constă din scrisori de familie — cu părinți, surori, cum-nați, frate, nepoți.

Restul sînt scrisori diverse — către oameni politici, ca dr. C. I. Istrati (privind un discurs la Camera din martie 1914); către Societatea scriitorilor români (privind cotizatii, permise și sărbătorirea Lunii cărții); scrisori de serviciu, scrisori privind publicarea unor manuale școlare; scrisori de la și către prieteni sau admiratori; solicitări sau răspunsuri din partea unor redacții etc.

Cele mai vechi scrisori datează din 1905—1906, ultimii ani petrecuți pe băncile liceului internat Sf. Sava din București și primii ani de activitate literară, ultimele, din 1937, cu puțin înainte de moarte⁴.

Preocupări materiale și raporturi familiale

Din dorința de a se dedica cu totul artei sale și de a-și păstra independența spirituală, fire timidă și mîndră, obișnuită de timpuriu cu renunțările de ordin material, Topîrceanu a trebuit să se limiteze adesea la satisfacerea modestă a celor mai elementare nevoi de trai. Ceea ce a determinat pe mulți dintre cei ce l-au cunoscut să conchidă că „el nu mai urmărea ca printr-o muncă suplimentară sau prin alte mijloace să cîștige mai mult“, sau că

³ Se cunosc pînă azi din corespondența lui George Topîrceanu numai cca. 90 de scrisori din diverse colecții, multe prin simple mențiuni. Al. Săndulescu e primul care semnalează existența unor scrisori din corespondența lui Topîrceanu la Biblioteca Academiei, reproducînd în monografia sa o scrisoare din timpul cînd scriitorul își făcea stagiul militar, către un destinatar neidentificat: o scrisoare a fostului comandant al poetului în luptele de la Turtucaia, Anastasie D. Zaharia, despre soarta acestuia către Ralița Iliant; o scrisoare a lui Tudor Arghezi către Topîrceanu, din 25 ianuarie 1928; un fragment dintr-o scrisoare a lui Mihail Sadoveanu; un scurt pasaj din scrisoarea adresată de O. Cazimir la 3 aprilie 1937 Raliței Iliant, precum și ultima scrisoare trimisă de G. Topîrceanu lui Mihail Sevastos, împreună cu o scrisoare deschisă în apărarea lui Mihail Sadoveanu, ambele apărute mai întîi în „Adevărul literar și artistic“ din 23 mai 1937 (cf. Al. Săndulescu, *op. cit.*, p. 62, 63, 168, 174—175 ș.a., și studiul introductiv la Topîrceanu, *Opere alese*, vol. I. București 1959). Apărută între predarea la tipar și publicarea studiului nostru, monografia lui C. Ciopraga atrage pentru a doua oară atenția asupra fondului de corespondență G. Topîrceanu de la Biblioteca Academiei, menționînd pentru importanța documentară 20 de scrisori noi față de cele publicate de Al. Săndulescu (cf. Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 40, 211, 214, 223, 243, 244, 250, 251, 254).

⁴ Cea mai mare parte din corespondența aflată la Cabinetul de manuscrise al Academiei se găsește sub cotele S $\frac{1-35}{LXXVIII}$ și S $\frac{1-14}{LXXX}$ (178 de scrisori primite) și S $\frac{1-25}{LXXIX}$ (119 scrisori trimise de Topîrceanu), la care se adaugă cîteva grupe mai mici, cum sînt corespondența către Liviu Rebreanu sau către C. Manolache (achiz. 155/1965).

„rar am întâlnit un om mai puțin subjugat dorințelor materiale. Asta îi da libertatea și independența păsărilor cerului“⁵.

Correspondența de care ne ocupăm infirmă această viziune edenică. Mai mult, preocupările de ordin material constituie uneori pentru scriitor o adevărată tortură morală. Mai ales după primul război mondial când existența sa va fi o continuă goană după mijloace de trai pentru sine și familie.

Urmînd exemplul lui Mihail Sadoveanu și al altor puțini dintre scriitorii vremii, G. Topîrceanu e unul dintre primii noștri scriitorii profesioniști.

Colaborarea sa la „Viața românească“ începută cu spiritualul *Răspuns al micilor funcționari* dat *Caleidoscopului* lui A. Mirea, avusese tocmai darul să-i ofere posibilitatea unei vieți modeste de boem din produsul muncii literare, eliberîndu-l astfel de obligațiile de copist la Casa bisericii.

Dar după război și în special în ultimii ani ai vieții, constrîns de împrurări, va căuta mereu o slujbă de stat stabilă și cît mai puțin acaparatoare, dîndu-și seama că încă nu există create condițiile unui trai omenesc numai din scris.

În același timp, discreția proverbială a lui Topîrceanu asupra copilăriei și adolescenței sau asupra raporturilor sale de familie, care i-a determinat pe memorialiști să conchidă că scriitorul „era un om închis“⁶ avea tot motive materiale în ultimă instanță. Fire timidă și mîndră, Topîrceanu prefera să păstreze în societate o pudică tăcere asupra trecutului de copil sărac și asupra posibilităților precare ale familiei sale modeste. Izbucnirea plină de sarcasm pe care o are în una din scrisori la adresa celor din „lumea bună“ ce-l compătimesc la întoarcerea în Iași în urma publicității nedorite făcute bolii mamei sale, pornește din aceeași mîndrie, precum și din discreția bănuitoare a unui umorist care avea oroare de ridicol: „Aici au anunțat în jurnal și cînd am plecat și cînd m-am întors, așa că tot tîrgul — ba și bucureștenii — știau că mi-s părinții bolnavi. Și să vezi întrebări și condoleanțe și duci afectate cu ochi rotunzi și gura pungă sau popou de găină cum mă căinau de delicat și mă consolau la un festival la care am cetit versuri“ (Scrisoarea din 1 februarie 1924 către sora sa, Ralița).

Majoritatea corespondenței păstrate la Academie cu părinții și celelalte rude e plină de relații atît asupra raporturilor de familie cît și asupra dificultăților de tot felul de care se lovea scriitorul profesionist la noi între cele două războaie.

Cei care l-au cunoscut intim pe G. Topîrceanu vorbesc de extrema sensibilitate a poetului. Scriitorul însuși se considera pe sine ca și Caragiale mai mult un sentimental decît un umorist. Alături de aplecarea atentă în propria sa creație asupra universului floral, asupra lumii gîzelor și în general a micilor necuvîntătoare, corespondența atestă și ea această trăsătură de caracter. Și mai atestă ceva — dragostea puțin comună pentru locurile copilăriei și adolescenței sau pentru părinți și frați și permanentul sprijin acordat familiei din Argeș, chiar cînd posibilitățile sale erau precare și aceasta implica efortul dureros al unor concesi artistice.

⁵ Cf. Demostene Botez, *Amintiri despre un prieten drag*, în „Flacăra“, 1956, nr. 6, p. 9—10.

⁶ Mihail Sevastos, *op. cit.*, p. 322.

Sprijinul era material și moral. Din scrisorile către și de la părinți aflăm că pe lângă plata chiriei și a altor obligații, le trimitea împreună cu fratele său Ion sume din ce în ce mai mari pentru întreținere⁷.

La începutul anului 1923, pentru a face față propriilor dificultăți materiale și întreținerii familiale după „cearta” cu Editura „Viața românească”, se hotărăște chiar, într-o scrisoare către Ralița, la propunerea extravagantă a unei „afaceri” în genul proiectelor utopice ale lui Balzac. Era vorba să se ocupe împreună cu sora sa și cu Tudor Arghezi de sericicultură și țesătorie, folosind un capital împrumutat. „Aș fi vrut mereu să-ți scriu, ca să-ți fac o propunere de afaceri. Dar niciodată nu ți-am știut adresa precisă... Arghezi îmi pune capital la dispoziție, iar eu împrumutul pentru partea mea de la Coandă, pentru ca, cu un capital de vreo 60 000 să începem în tovărășie — tu, Arghezi și eu — un atelier de țesut și sericicultură, aici în Moldova, undeva la țară — probabil la Mircești. În Mircești toate femeile cultivă gândaci, vând borangicul ieftin, dar nu-i nici un fel de țesătorie în sat. Eu cred că am fi izbutit de minune, dacă am fi găsit războaie de țesut sau material din care să le construim. Vom mai vorbi noi despre asta” (Scrisoarea din 6 martie 1923).

„Afacerea” nu s-a realizat între altele datorită căsătoriei Raliței cu inginerul Ermil Iliant de la Minele de cărbuni din Lonea.

În 1929, când boala mamei — care peste puțin îi va aduce moartea — se accentuează, G. Topîrceanu pleacă la prima chemare la Nămăiești, pentru a-i asigura îngrijirea, cheltuind în același timp pentru părinți, soră (Titi) și soție (Victoria) cu fiul lor Gheorghe, toți banii de care dispuneau. În consecință, reîntors în Iași, e nevoit să accepte cu strângere de inimă redactarea suplimentului umoristic la cotidianul „Lumea” pe gustul ieftin al cititorilor acestuia „Oricât ar fi de dureros pentru noi — scris el la 1 februarie Raliței — trebuie să ne așteptăm la orice și să fim gata — să n-o lăsăm pe biata Titi singură cu toate greutățile pe cap. Nu-ți închipui ce milă mi-i de Titi, că a fost și este silită să trăiască anii cei mai buni în acea situație. M-aș duce

⁷ Astfel, la 9 noiembrie 1924 tatăl îi amintește că nu are bani; la 20 iunie 1926 mulțumește „din suflet” pentru 5 000 de lei și-l înștiințează că „a venit Gică pe la mine și mi-a spus că le-ai trimis și lor tot 5 000, dar că Victoria a ipotecat casa”; la 15 martie 1927 mulțumește pentru 1 000 de lei trimiși de poet și-l anunță că a făcut parastasul mamei; la 1 iulie 1929 că a primit 1 000 lei, dar nimic de la Ionică. Într-o scrisoare nedatată își exprimă îngrijorarea că nu va mai putea fi ajutat fiindcă a aflat din ziar de desființarea a 43 de posturi de inspectori teatrali, printre care și cel al lui George Topîrceanu. La 20 octombrie 1930 îi cere să-și aducă aminte de chirie și îl anunță că Victoria și-a pierdut postul de învățătoare; la 3 februarie 1931 că e bolnav și „nu mai văd să mai lucrez”; la 28 martie 1931 că a primit 1 000 de lei, dar că e pe cale să piardă 3 000 depuși ca acționar la cooperativa pe care „Popa Nae a dat-o de ripă” și la cea condusă de Popa Moțocanu care „e pe drojdie”; la 3 octombrie/noiembrie 1931 mulțumește pentru 1 000 de lei cu care și-a cumpărat o căruță de lemn, după ce la 2 octombrie înștiințându-l de primirea a 3 000 de lei pentru chiria caselor, îi comunicase hotărîrea sa de a se retrage la mănăstire, fiindcă „văd că aveți mari cheltuieli cu mine”; la 13 decembrie 1931 mulțumește pentru 2 000 de lei trimiși respectiv la 1 noiembrie și 7 decembrie; la 18 aprilie 1932 pentru doctorii și îi cere bani; la 19 aprilie pentru 1 000 de lei; la 1 iunie 1932 îl anunță că a primit pachetul, iar la 15 iunie 1932 că proprietarul îi scade din chirie 1 000 de lei. Tot din aceeași corespondență aflăm și de tentativa poetului și a fratelui său în 1927 de a răscumpăra casele în care locuiesc soția și tatăl său, la care au renunțat din cauza prețului ridicat.

eu să stau în permanență cu ea, dacă n-ar fi și mai mare nevoia să stau aici pentru bani. Am fost grozav de impresionat cînd am găsit-o așa de slăbită. Scrie și tu să se hrănească bine — să bea lapte. Eu i-am cumpărat garderobă (fără oglindă) și multe lucruri (farfurii, pahare etc.) pentru gospodărie. Biata „criminală“ ! Mai tirziu, dacă mă aranjez, o voi lua la mine — că a fost cea mai oropsită din toți.

Eu am ajuns aici mahmur și fără nici un ban. Tot am dat — acasă și Victoriei — nu mi-am oprit decît de drum. Vă trimit și vouă primul supliment umoristic pe care l-am scos la cîteva zile după sosire — ca să vedeți cum poate cineva să zîmbească și să scrie porcării pentru porcul de public cititor, în starea sufletească în care eram eu !

După moartea mamei greutățile familiale se vor accentua. Mai ales că în 1929 începe să se facă simțită criza economică. În aceste condiții, singura salvare i se pare lui Topîrceanu scrierea unei reviste teatrale pentru compania „Cărăbuș“, așa cum făcuse cu 10 ani înainte, aflat fără resurse de trai în capitala ocupată de germani, sau în 1923 „pentru o grădină de cabotini“, pe cînd se plîngea Raliței că „Viața românească“ merge prost.

În lipsa sălii corespunzătoare, planurile poetului eșuează. „Și mai trist — scrie el surorii sale Titi — e că vremurile sînt grele și banii se cîștigă tare greu acum“. (Scrisoarea din 23 octombrie 1929). Iar Riței : „Noi aici ne zbatem cum nu-ți închipui cu atîtea greutăți, cu copiii de la Craiova⁸, cu Titi și cu tata — iar eu am și pe Victoria... Revista mea pînă la vară își pierde actualitatea și nu-mi mai dă inima brînci să fac alta — că e muncă grea și nesigură.“ (Scrisoarea din 9 martie 1930).

Dar grija pentru familie nu se manifestă numai prin ajutorul material, pentru care acceptă chiar cele mai dureroase sacrificii pentru un scriitor. Scrisorile către tatăl său, căruia îi plătește întreținerea, sînt pline de sfaturi medicale, gospodărești etc. și de îndemnuri pline de afecțiune. De asemeni, surorilor, nepoatelor și nepoților le dă pe lîngă cadouri și ajutoare substanțiale materiale sau sprijin pentru studii și intrarea într-o funcție⁹, sfaturi prețioase de viață.

Că se obișnuise ca sfatul său să fie ascultat încă din adolescență o dovedește și corespondența din 1905 cu sora sa mai mare Ralița, proaspăt instalată ca maestră de țesătorie în comuna Pogoanele din județul Buzău. Poetul, elev intern pe atunci în capitală, îi da consilii terapeutice și morale pe ton de glumă. „Mai ești bolnavă ? Îngrijește-te, arată-te la doctor, dacă există și prin noroaiele de pe acolo doctor ! Vezi să nu prea faci cunoștințe cu cei cu basma roșie la gît ci numai cu „neveste“ de funcționar.“ (Cartea poștală din 13 noiembrie 1905).

Optsprezece ani mai tîrziu — la vestea căsătoriei aceleiași surori — după ce urează soților „trai tihnit și viața mulțumită“, dă sfaturi amănunțite în legătură cu cununia și comportarea în căsnicie. (Scrisoarea din 6 martie 1923).

⁸ Silvia și Emil Bădălicescu, nepoții poetului.

⁹ Vezi corespondența cu sora sa Alexandrina, cu familia Bădălicescu etc. Mulțumind pentru ajutorul permanent, Silvia și Ermil Bădălicescu îi urau în aprilie 1937, din Craiova și respectiv Calafat, grabnică însănătoșire.

Pînă și prietenii sau cunoscuții familiei din Argeș apelează la sfatul sau concursul scriitorului cu suflet sensibil.

Uneori solicitarea e de ordin literar ca în cazul chiriașului din 1924 al soției lui G. Topîrceanu : „Aseară, duminică, — scria la 9 noiembrie Ion Topîrceanu — tatăl — am fost la Victoria. Mi-a cîntat cîcă din vioară *Balada chiriașului grăbit*, acompaniat/ă/ de băiatul Stoica, care e în gazdă la ei, acesta din urmă cu vocea, dar e foarte frumoasă. Ci-că a găsit notele la librărie cu 10 lei. Ti-aș mai ruga un lucru, dacă ai timp, să-i faci o critică la niște versuri acestui Stoica — mi se pare un băiat foarte cumsecade. E orfan de război și de mamă și de tată. Te rog răspunde-mi“. Răspunsul a fost dat direct „băiatului“ cu indicații de artă literară și încurajări, după primirea versurilor.

Dacă profesiunea de scriitor îi asigura o independență relativă, nu le asigură însă — cum am văzut — lui Topîrceanu și familiei sale — întotdeauna existența. De fapt cîtă vreme nu dispuneai de alte mijloace materiale, ca scriitor erai la discreția redactorilor și editorilor. Am amintit de cearta cu Editura Viața românească. Nici colaborarea cu alte edituri nu e mai mulțumitoare. „În mai scot la Editura Ciornei — scrie el în martie 1930 familiei — un volum de proză de la care am și încasat banii. Și mi-am achitat datoriile“. Afirmația ne ajută să datăm prima ediție de *Scrisori fără adresă*. Dar în curînd Topîrceanu se plînge că și Ciornei i-a înșelat încrederea, scoțînd supliment de tiraj fără să-l anunțe. (Scrisoarea din 20 martie 1931 către tatăl său).

De aceea, îl găsim pe Topîrceanu, mai ales după război, acceptînd numirea în diverse funcții de stat.

În legătură cu tribulațiile sale ca inspector în Direcția educației poporului, numit și menținut prin sprijinul lui Liviu Rebreanu și al lui Corneliu Moldoveanu, într-un moment în care începeau să se pună în aplicare curbele de sacrificiu, ne oferă o imagine concludentă, corespondența sa cu Marilena Gîrleanu, văduva scriitorului Emil Gîrleanu, care lucra pe atunci în cadrul direcției din B-dul Elisabeta (azi Gh. Gheorghiu-Dej) numărul 97. În prima scrisoare, datată Iași 28 martie 1930, Topîrceanu o roagă insistent să se intereseze de trimiterea lefii pe luna în curs prin intendent, „ca lui Emil Isac“ și de diurna sa pentru deplasări. În a doua, din 7 iunie 1930, să-l înștiințeze dacă va fi totuși trecut pe statele de plată din iunie, iar în a treia reclamă la 11 mai 1931, leafa pe aprilie pe care n-a primit-o cu toate asigurările lui Popovici de la ordonanțare : „De atunci a trecut aproape o lună și... cum n-ai primit dumneata leafa Mitropolitului, așa n-am primit-o nici eu pe-a mea pe aprilie (ce să mai vorbim de mai !) Dacă poți să dai cinci minute din viața dumitale unui coleg umoristic, te rog informează-te exact cum stau lucrurile și scrie-mi două cuvinte. A uitat d-l Popovici să-mi facă ștatul ? Sau l-a făcut... dar... n-a avut cine-l iscăli ? Sau ce ?“

Curînd însă situația devine atît de nesigură, încît Topîrceanu e nevoit să facă apel la sprijinul marelui său prieten Mihail Sadoveanu, pe atunci președinte al Senatului. Acesta îl anunța într-o scrisoare din 16 noiembrie 1931 că a vorbit cu Al. Mavrodi, directorul general al teatrelor, care i-a comunicat că „totul este în bună rînduială, ai fost încadrat și trecut în buget“.

De fapt situația lui Topîrceanu nu se reglementează din acest punct de vedere decât din 1933. Răspunzînd la 24 martie îngrijorările legitime ale familiei din Nămăiești, poetul își anunță triumfător tatăl că „nu numai că n-am fost suprimat din slujbă, cum te temeai tu, dar am ieșit întărit, căci am fost definitivat luna trecută în postul meu de inspector teatral al Moldovii... E drept că n-am cine știe ce leafă mare, dar cît să ne-ajungă să trăim tot este. Și mai iau și de pe la edituri și de la cîte-o conferință. Sînt invitat mereu la București să țin conferințe...”

Din corespondența sa, în calitate de inspector teatral din anii 1934—1937 cu Gh. Popovici din Ministerul Educației Naționale (aceeași persoană cu Popovici de la ordonanțare din 1931 ?) amator de picanterii și pasionat al curselor de cai, pasiune pe care i-o va insufla la un moment dat și lui Topîrceanu, aflăm date noi despre greutățile materiale și în același timp despre dificultatea cu care continua să-și primească scriitorul salariul cuvenit într-o funcție care, departe de a fi o sinecură, datorită zelului și scrupulozității pentru aplicarea justă a instrucțiunilor de la centru, nu numai că i-a răpit mult din timpul rezervat creației literare, dar i-a atras, adăugîndu-se la celelalte necazuri, altele noi — cu organele locale militare sau civile, cu deținătorii de localuri care au muzică sau program artistic, cu sindicatul artiștilor sau cu orchestre, trupe de revistă, tarafuri etc.

Desigur că toate aceste preocupări erau în fond mărunte și exterioare literaturii. Ele l-au împiedicat pe scriitor nu o dată de la marea creație.

Topîrceanu era conștient de aceasta. Dar el le-a acceptat ca o fatalitate inexorabilă într-o societate care nu-i oferea alte perspective pentru a face față nevoilor vieții.

S f î r ș i t u l

Ultimii ani de viață ai lui G. Topîrceanu au fost întunecați de o boală neiertătoare, agravată de activitatea intensă, amărăciunile și de unele neglijențe ale vieții de boem.

Datorită corespondenței cu familia, cu Mihail Sadoveanu sau Lucia Mantu (Camelia Nădejde) sau a corespondenței de serviciu, evoluția rapidă a boalei poate fi urmărită în toate etapele.

Scriitorul caută la început să nu se lase învins — sînt anii apariției volumului *Pirin Planina* și ai muncii la romanul *Minunile Sfîntului Sisoe*. Încearcă să-și ție corespondența la zi, să răspundă solicitărilor de tot felul și în același timp să fie la curent cu viața literară și să-și îndeplinească conștiincios obligațiile de scriitor sau de director și colaborator al revistei „Însemnări ieșene”, (El dăduse titlu revistei, iar la 12 mai 1936 scrie lui G. Popovici : „Mi-a murit un papagal albastru și am dat la „Însemnări ieșene” capitolul al doilea din *Minunile sfîntului Sisoe*. Te sfătuiesc prietenește să-l citești, să nu pierzi ocazia”).

Numirea lui Topîrceanu ca director al Teatrului Național din Iași „prin delegație” la 13 decembrie 1933 (scrisoarea din 24 decembrie către tatăl său) se dovedise efemeră.

Alegerea sa ca membru corespondent al Academiei în martie 1936, la propunerea lui Sadoveanu „e o mare cinste, dar nu-mi aduce nici un ban”. (Scrisoarea din 3 iulie către sora sa Titi).

Marele succes al conferințelor în capitală nu-l determină să renunțe la exigență. „Le fac greu și pe încetul, ca să-mi fie bune și să-mi păstreze numele” — mărturisea el la 24 martie 1933 tatălui său.

Nici colaborarea la manualele școlare scoase împreună cu Mihail Sadoveanu nu contribuie decât accidental la rezolvarea problemelor materiale ale lui Topîrceanu, deși fusese încredințat de coasociatul său că și-ar putea asigura „cu puțină muncă” un venit sigur, o rentă de câteva zeci de mii de lei anual. Fiindcă numai două din aceste manuale apar, unul în 1932, altul în 1936 ; în schimb poetul are de făcut față unor griji și neplăceri noi din pricina concurenței, a implicării în procese de proprietate literară, a dificultăților obținerii de aprobări. (Scrisoarea către C. Stan din 12 septembrie 1930 ; scrisorile de la M. Sadoveanu din 9 septembrie sau 31 octombrie 1935).

Salariul de inspector teatral rămîne astfel pe mai departe pentru G. Topîrceanu singurul venit mai sigur, cu caracter de permanentă și regularitate.

Dar boala evoluează rapid. „Am fost tare bolnav — scrie Topîrceanu autoironizîndu-se și mulțumind pentru leafa pe luna în curs lui Gheorghe Popovici — la ficat, la intestin, la mușchi, la nas și la inimă. M-am dus la doctor, mi-a făcut radiografia și mi-a dat niște doctorii scumpe, din care era să mi se tragă moartea”. Și își propune să vină cît de curînd în Capitală „să ne mai consultăm reciproc la un pahar de vin”.

Trei luni mai tîrziu, renunțînd de astă dată la orice glumă, îl anunță îngrijorat pe același că un consult de trei medici a hotărît spitalizarea sa neîntîrziată — în urma radiografiilor — și că poate va fi nevoie de operație. În consecință, întreabă dacă poate cere concediu medical fără să-și periclitaze situația la serviciu. (Scrisoarea din 14 ianuarie 1937). După o săptămînă, interesîndu-se îngrijorat dacă e adevărată numirea „peste mine” a încă unui inspector al teatrelor anunță că în una din cele 8 radiografii „era o pată ca de cancer”. Încredințat însă că „a fost numai o părere a radiologului tîmpit”, înștiințează despre oscilațiile diagnosticului actual între congestie la ficat, colită dureroasă sau ciroză. (Scrisoarea din 20 ianuarie 1937).

Ultima scrisoare, înainte de plecare la Viena, privește — ca răspuns la aceea lui Gheorghe Popovici din 18 februarie, înscrierea poetului la „Casa corpului didactic” și reflectă disperarea nedisimulată a autorului *Baladei morții*. Mulțumind, Topîrceanu arată că împrumutul va fi făcut în numele său de Mihail Sadoveanu, fiindcă „boala nu mai rabdă întîrziere, orice zi cîștigată fiind prețioasă” (Scrisoarea din 19 februarie 1937).

În legătură cu sprijinul frătesc acordat de Mihail Sadoveanu prietenului său aflat în suferință cităm și ultimele trei scrisori din corespondența lor privind procurarea banilor pentru călătorie, prima anunțîndu-l la 4 februarie de un ajutor din partea guvernului de 20 000 de lei, celelalte adresate la Viena la 15 și 16 martie însoțind alți 35 000 de lei.

Ultima grijă a poetului înainte de a pleca din țară e să trimită bani familiei ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Prolungindu-se șederea în străinătate, se grăbește să împrăstie neliniștea rudelor printr-o carte poștală ilustrată reprezentînd Praterul și anunțînd după o lună, la 15 martie 1937

sorei sale Titi că se află la Viena „unde am fost trimis pentru niște furnituri teatrale. Peste câteva zile mă întorc la București, unde voi rămânea de asemenea 2—3 zile“.

De-abia atunci când după reîntoarcerea în țară boala continuă să se agraveze, Otilia Cazimir, prietena și tovarăsa sa de viață, îi anunță familia, fără știrea lui, despre adevărata stare de lucruri.

Despre consultul de la Viena și reîntoarcerea la Iași a poetului scrisoarea Otiliei Cazimir către Ralița Iliant din 17 aprilie 1937 oferă amănunte prețioase. La Viena l-au consultat cei mai reputați specialiști de acolo, Iagic și Porges. „I-au făcut tot soiul de analize și de reacții, l-au chinuit sărăcuțul în tot chipul. Au pus la urmă „ciroză hipertrofică a ficatului“ — ca să creadă el. Dar eu am văzut bine că ei nu cred asta, deși ar fi fost destul de grav și așa. E slab, de nerecunoscut... Are dureri oribile și doctorii se tem să-i dea calmante prea tari la starea lui de slăbiciune“. Și, ca o mărturie a delicatetei și a pudorii unei firi mîndre, trăsături care nu l-au părăsit toată viața „nu suferă pe nimeni lîngă el“, locuind singur, și trimițînd-o pe Otilia Cazimir să se odihnească la ea acasă.

Toate încercările de a-l salva rămîn însă fără rezultat.

Contemporanii au consemnat mistuitoarea agonie a poetului — asemuindu-l cu Dante în *Infern*. Ea s-a încheiat atunci „cînd au înflorit liliicii în dulce tîrgul Ieșului — cum spune Ionel Teodoreanu — trimițîndu-i tufe mari chiar la fereastra chiliuței lui de pe strada Ralet“¹⁰.

Despre creație și exigență

Corespondența de care ne ocupăm nu contribuie numai la elucidarea unor probleme privind viața și activitatea publicistică a lui G. Topîrceanu sau raporturile sale cu contemporanii ci oferă și date la fel de prețioase privind creația și concepția sa literară.

Multe sînt risipite prin diverse scrisori cu conținut divers sau strict biografic. Am amintit dintre ele pe cele mai semnificative în limitele spațiului. Ne oprim aci asupra cîtorva care reflectă exclusiv concepția artistică și elaborarea creației scriitorului.

Prima dintre ele în ordine cronologică — pe care am mai amintit-o în treacăt — demonstrează extrema exigență a poetului față de opera sa pînă la înfățișarea ei în haina tiparului. Ea se referă la publicarea în numărul din 1 aprilie al „Adevărului literar și artistic“ a poeziei *Rapsodii de primăvară* din ciclul *Baladelor vesele și triste* și a fost expediată din Iași vineri 16 martie 1928 lui Mihail Sevastos, directorul revistei :

„Iubite Sevastos — îți trimit aceste *Rapsodii de primăvară*, fără pretenții bănești exagerate (să mi le plătești ca pe o poezie de Otilia Cazimir), dar cu rugămintea frățească să te angajezi, înainte de a le publica, la următoarele condiții ușor de îndeplinit :

¹⁰ Cf. Ionel Teodoreanu, *Masa umbrelor. Întoarcerea în timp*, [Buc., 1957], p. 28.

1. Să publici poezia pe pagina I, fără nici o greșeală de tipar, cu aer suficient între versuri, între strofe și între coloane.

2. Tipărend-o în două coloane, s-o rupi în două, exact acolo unde am notat eu cu creion roșu (nu cu un vers mai sus sau mai jos, că se strică — am avut eu grijă să o despart în două părți egale).

Atît.

Dacă nu-ți convine n-o publica. Fără nici o supărare.

Dacă ai de gînd s-o publici, aș fi tare mulțumit s-o pui cît mai degrabă, adică în primul număr după primirea acestor rînduri. Iar dacă nu poți, necesități tipografice sau redacționale silindu-te să-i amîni publicarea — te-aș ruga să-mi scrii două cuvinte, fiindcă, poate aș mai face unele schimbări în versuri.

Încă odată, mi-ar părea bine să apară mai repede ca să-ți pot trimite și alte bucăți și să pot începe o colaborare mai asiduă, cu articole, notițe, traduceri etc.

Nu înțeleg de ce nu vrei să anunți măcar *Baccilul lui Koch* ? Enigmă ! Ești supărat pe mine ? Pentru ce ?

Îți strîng mîna cu dragoste, — Topîrceanu

P.S. Dacă este nevoie să vii însu-mi la București pentru corectură, voi veni. Unele versuri au *dinadins* imperfecțiuni tehnice, ca să nu mi se mai spună că sînt scamator“.

Un grup întreg de corespondență, constituit dintr-un schimb de cinci scrisori și datînd din 1932 se referă la o încercare eșuată și necercetată pînă azi a poetului umorist de a scrie o piesă serioasă împreună cu colonelul C. Manolache, traducătorul dramei *l'Aiglon*, autorul unor lucrări în proză cu subiect cazon și al biografiei romanțate a Iuliei Hașdeu.

Piesa urma să fie o dramă și să se intituleze probabil *Nina Valu*, *Printul* sau *Vanin*. Subiectul, nedefinitivat, trebuia să îndeplinească lupta pentru revendicări politico-sociale cu drama pasională, declanșată de confruntarea dintre rațiunea de stat, cauza revoluționară și dragostea dintre soția procurorului Valu și conducătorul revoluționar Vanin.

Eșecul acestei încercări trebuie căutat, într-o măsură, în conglomeratul de preocupări eterogene ale lui George Topîrceanu din acea epocă : „În momentul de față eu sînt angajat în redactarea unui interviu literar — scria el la 7 iunie 1932 — care am mare interes, pentru vînzarea noilor mele ediții de versuri, să apară în *Adevărul Literar*“. Iar în scrisoarea din 18 iunie 1932 : „A doua zi m-a prins un vîrtej de afaceri mărunte (inspecții pe care trebuia să le fac imediat unor trupe teatrale din localitate, cenzurări de „reviste“, comisie teatrală, rapoarte la centru, interviu-articol pentru semi-centenarul lui Petrovici etc.) și nu m-am liberat complet nici pînă acum. Vezi și dumneata că „nu sînt vremile sub om ci bietul om sub vremi“ — și iartă. Alaltăieri m-am trezit și cu o rudă din Craiova, sosită aici pentru trei zile“. În sfîrșit, în scrisoarea din 1 noiembrie autorul *Baladei chiriașului grăbit* anunța că s-a mutat în strada Ralet nr. 7 : „Știi ce însemnează o mutare, cîtă bătaie de cap și de picioare, cînd nu-i de mutat un simplu geamantan, ca-n alte vremuri. M-am mutat fiind în același timp și bolnav destul de grav, de o boală care cere cheltuială și căutare zilnică și care mi s-a agravat din ră-

ceala și osteneala unei călătorii de câteva zile, făcută cu vreo trei săptămîni în urmă în tovărășia conului Mihai la vînătoare... Îți închipui că în asemenea condiții, dată fiind și nesiguranța în care trăiesc „putînd fi suprimat” de azi pe mâine mi s-a stins de cîtăva vreme orice inspirație literată și bună dispoziție pentru scris.”

Cauza principală a renunțării la proiect pare-se că trebuie totuși căutată în talentul precar al colonelului scriitor în cunoașterea insuficientă a mediului descris, deosebirile de concepție și în exigența bine cunoscută a lui G. Topîrceanu. Din acest punct de vedere corespondența sa cu C. Manolache e un document prețios despre concepția realistă în teatru și literatură în genere a poetului.

Discuția dintre cei doi coautori are loc pe marginea textului actului I redactat și refăcut de C. Manolache în urma unor observații anterioare ale lui Topîrceanu. (Scrisoarea din 7 iunie 1932). Dar cu toate felicitările de rigoare, poetul se arată în fond și acum nemulțumit hotărîndu-se să-l scrie singur din nou¹¹, pentru a face din el o piesă de sine stătătoare. (Scrisoarea din 18 iunie 1932). Mai mult, meditănd asupra textului își dă seama de propriile lacune de informație. De loc mulțumit și de data aceasta, după ce reface prima scenă, îi propune într-o ultimă scrisoare colaboratorului său alternativa unei amînări sau a terminării piesei de unul singur de către acesta sub numele unui singur autor, el renunțînd la orice drepturi „deoarece numai o parte din subiect este contribuția mea” (Scrisoarea din 1 noiembrie 1932).

De la început Topîrceanu subliniază importanța actului I, fiindcă „o dată hotărît trage și pe celelalte după el mai ușor”.

Nu de mai mică însemnătate i se pare stabilirea numelor personajelor. Cu acest prilej umple, după propria-i mărturie, „un caiet întreg de nume proprii”¹², declarîndu-se de acord prin aceasta cu „marii creatori literari de viață — Balzac, Flaubert, Caragiale și Sadoveanu” și făcînd totodată „descoperiri și constatări interesante, absolut inedite, în ce privește legătura dintre nume și caracterul personajului, psihologia lui, soarta lui chiar”. Numele, — subliniază Topîrceanu — trebuie să fie „caracteristic, evocator, să nu fie bizar pentru un personaj obișnuit și nici prea poetic — cînd tipul e burghez prozaic, să nu aibă aerul că e căutat — și să fie „de acolo” adică foarte potrivit, să fie *maniabil în dialog*”. Ținînd seama de aceste considerații, un nume la care s-a oprit „din sute de nume cercetate” este Sandu Oțeleanu : „Ce zici ? Tipul e muntean, poate de prin București — deci — *eanu... oțel* este aluzie la caracterul lui tare, omul datoriei, așa cum l-am conceput noi. Sandu e foarte maniabil în dialog (Sandule !) și nu-i diminutiv. Nici prea neobișnuit. Simion nu era rău — dar prima impresie, a mea și a altora — subliniază Topîrceanu cu gîndul la eroul lui Caragiale din *O noapte furtunoasă* și la psihologia spectatorului, cu alte cuvinte la felul în care reacționează acesta la numele intrate în uz pe scena românească — este că are

¹¹ S-a păstrat începutul acestei versiuni în arhiva lui G. Topîrceanu, azi la Biblioteca Academiei (mapa II. ms. 6).

¹² Vezi Arh. G. Topîrceanu, mapa II, ms. 20. La p. 1 a caietului intitulat *Nume proprii, oameni, localități, profesii*, ultimul nume e Oțeleanu (Angela).

o nuanță de comic, care nu ne trebuie, nu se potrivește cu intenția noastră. Adu-ți aminte că, deși mi-a părut bun am râs și eu când mi l-ai spus întâi".

Cele mai numeroase și mai pertinente observații privesc tehnica și verosimilul acțiunii. Acțiunea primului act se petrece în casa unui procuror. Se pune deci problema dacă poliția ține la curent imediat pe procuror sau pe judecătorul de instrucție cu „descinderile și capturile ei”. În ultimul caz procurorul ar trebui înlocuit cu un judecător de instrucție. În plus, lipsa gardianului aflat de obicei la poarta unui procuror, precum și faptul că poliția urmărește aci delikte politice ar putea nedumeri pe spectatori: „Pe cunoscătorii din sală i-ar șoca și le-ar strica impresia de verosimil în tot timpul spectacolului”.

Acțiunea din primul act se petrece noaptea, după masa de seară. Dar — observă Topîrceanu — „dacă Nina abia a venit de la plimbare ; găsește musafiri ; bărbatu-su pleacă imediat după aceea ; servitoarea e trimisă, te întrebi : Când au stat la masă oamenii ăștia ? Se culcă nemîncați ?... D-aia ziceam eu că acțiunea trebuie să înceapă imediat după masa de seară și fără musafiri — numai în trei... Sandu, Nina, Tedy — plus Tecla”. În urmă, pentru a nu încurca acțiunea, Tedy „trebuie expediat la plimbare, în oraș, o dată cu Sandu sau imediat după”. Altfel „soră-sa trebuie să-l strige în ajutor (de ce nu chiamă pe frate-său ? s-ar întreba spectatorul)” atunci când ar pătrunde în casă revoluționarii. În sfârșit, „cine deschide lui Sandu (și subînțele lui Tedy) când vine din oraș noaptea ? Nu acum, că pentru data asta am aranjat noi, ci de obicei ? Tecla. Când aude soneria. Deci trebuie s-o culcăm într-o odaie (a ei) la capătul coridorului. Când ai bine hotărît în minte planul casei și toate amănuntele astea umile — lucrul merge mai ușor și din dialog iese în chip natural spectatorul — bine lămurit”.

În sfârșit, pentru asigurarea autenticității trebuie înlăturat „convenționalismul teatral cam forțat” din comportarea și limbajul personajelor, care trebuie adecvate psihologiei fiecăruia în parte precum și momentului, înlăturându-se orice poetizare artificioasă.

Aceeași concepție realistă și aceeași atenție pentru autentic o dezvăluie Topîrceanu — poate și cu mai multă pregnanță — în destăinuirile sale privind elaborarea volumului memorialistic despre primul război mondial și captivitatea bulgară — *Pirin Planina*.

Mărturisirile au fost ocazionate autorului de o recenzie a cărții sale în presa bulgară, subtilă analiză critică, semnată de dr. I. S. Penakoff din Sofia¹³. Topîrceanu se crezuse obligat să-i răspundă personal, dar scrisoarea din cauza bolii și a morții sale a rămas neterminată și neexpediată.

„Mult Stimate Domnule Doctor, — scria scriitorul român — țin să vă mulțumesc pentru interesantul dv. articol despre cartea mea *Pirin Planina*.

¹³ Recenzia lui I. S. Penakoff apreciind realismul, profundul umanism și caracterul de protest antirăzboinic al cărții a apărut în „La parole bulgare” din 4 mai 1936 la numai o lună după publicarea volumului recenzat. În nota care însoțea traducerea ei făcută de Sandra Cotovu și Otilia Cazimir în „Adevărul literar și artistic” din 10 octombrie 1937, amintindu-se de tăcerea criticii românești, se sublinia marea satisfacție a lui Topîrceanu la lectura acestor aprecieri ale unui străin în legătură cu o lucrare la care ținea „mai mult decît la celelalte”. Singura observație critică a recenzentului se referea la posibile denaturări de amănunt privind viața de prizonier, unde autorul „poate că exagerează uneori, ca orice om care a suferit”.

Mi-a făcut o deosebită plăcere acest ecou depărtat din țara dv. de unde am rămas cu atâtea amintiri, pe care vremea le-a estompat îndeajuns ca să mă pot apleca acum asupra lor numai cu melancolia ușoară stîrnită în noi de mirajul anilor tineri — și uneori cu duioșie.

Am recunoscut în acel articol vocea gravă și cam tristă a poporului dv., de care mă leagă o adîncă simpatie. Popor laborios, cu spirit realist, serios și atent, — obișnuit mai mult să examineze decît să contemple și deprins să considere latura practică a lucrurilor mai curînd decît aspectul lor estetic (Poate că împrejurările istorice, nu rasa, l-au obligat să fie așa).

Această trăsătură etnică apare puțin chiar și în articolul dv. unde interesul național, desigur legitim și firesc la orice om, v-a înclinat să relevați din povestirea mea, mai cu seamă acele pasagii pe care vi s-a părut că este mai util, din punctul de vedere politic și național să le relevați și subliniați.

Eu, însă, cînd am început să scriu aceste amintiri de captivitate, n-am avut nici o rezervă mintală și nici o altă preocupare decît să fac din ele o operă literară. Deci, așadar, dacă pe lîngă interesul lor estetic, ele prezintă și un interes istoric sau documentar, — aceasta a rezultat numai din natura subiectului, *nu* și din intenția mea practică.

După ce explică acest punct de vedere, fiindcă se adresează „unui om de luptă”, pornind de la atitudinea lui Ibrăileanu împotriva tezismului în artă, conchide pronunțîndu-se pentru „o operă vie, sinceră, umană, care să folosească și umanității și patriei îmbogățindu-i patrimoniul spiritual” împotriva „producției hibride, care nu folosește nimănui și nu convinge pe nimeni”.

„Lucrarea mea este veridică — subliniază Topîrceanu — povestirea e sinceră. Deși ca literat nu-mi cunosc în această privință altă obligație decît sinceritatea *artistică*, pot totuși să vă mărturisesc că toate episoadele evocate sînt riguros autentice.

Singurul loc unde am exagerat (și am făcut-o numai ca să-mi agrementez povestirea cu zîmbetul unui capitol picant, fără nici o intenție dușmănoasă) a fost acolo unde vorbesc de conduita *sestrelor* din spital. De prisos să vă spun că, în realitate, conduita sestrelor cu prizonierii a fost ireproșabilă din punct de vedere al moralității. Și că am plecat din țara dv. noi, prizonierii toți, cu o idee cum nu se poate mai bună despre curățenia moravurilor și despre femeia bulgară. Cel puțin pe această cale particulară (dacă n-am făcut-o în carte) mă simt obligat să aduc virtuților ei admirabile, cele mai sincere și respectuoase omagii.

În orice popor se găsesc oameni și buni și răi. În privința asta, nici popoarele occidentale (mai marii noștri) nu fac excepții...”

Pagini literare

Multe pagini din aceste documente — așa cum am amintit la începutul studiului nostru — prind viață, corespondența lui Topîrceanu prezentînd calități literare prin ea însăși și scriitorul făcînd — cum s-ar spune — artă fără să vrea.

Două sînt în special strunele care vibrează în scrisorile sale — umorul și poezia naturii.

Umorel se reflectă fie în cuvinte de spirit, fie în anecdote, fie în relatarea unor întîmplări personale sau zugrăvirea unor caractere. Iată cum schițează Topîrceanu portretul moral al unui alter-ego al „amicului Lache” din cunoscuta schiță a lui Caragiale, într-o scrisoare către Marilena Gîrleanu, din 1931 :

„Trebuie să scriu un referat, pentru niște cheltuieli de deplasare. Eram în biroul ordonanțării, la ora 1 fără un sfert și mă temeam să nu scap trenul de 1 și un sfert.

Domnul X din acel birou îmi întinde un petecut de hîrtie și-mi zice :
— Fă o ciornă la repezeală... O s-o transcriu eu și-o s-o iscălesc în locul dumatăle... Pleacă fără grijă.

Iau creionul și scriu ciorna de referat pe un petecut de hîrtie, cu ștersături — și i-o dau.

— Să n-ai absolut nici o grijă zice el. Peste cîteva zile vei primi banii
O transcriu eu pe curat... *Au revoir !*

Plec la gară și mă culc pe urechea aia.

A doua zi, amicul se prezintă la secretarul general (Moldoveanu) cu... *ciorna* mea, netranscrisă, măzgălită cu creionul pe acea mică fleandură de hîrtie... Ca să zică ministrul : Uite cum ne tratează Topîrceanu !

Vezi, stimată prietenă, că există pe lumea asta oameni cu psihologie de vierme sau de rîmă. — D-aia îmi plac mie mai mult cucoanele și mă adresez lor de preferință, cînd e vorba de afaceri serioase“.

Relatarea deraierii acceleratului din care George Topîrceanu scapă neatins ca prin minune după o vizită făcută familiei în vara lui 1933 ca și a întregii călătorii e un tablou tragicomic ; demn de creația literară :

„În tren au fost călduri cumplite, fum, scrum, praf de pe drum și mai nu știu cum, un fel de parfum !

Dacă plecam cu o zi mai tîrziu ar fi fost minunat : furtuni, răcoare pe tot drumul și la Iași idem. Și aș fi scăpat și de deraiere. Dar se vede că mă trăgea așa să plec numai în ziua aia.

Înainte de Copșa Mică era să mă opresc o noapte — că-mi intrase ceva în ochi, vreo scînteie și mă jena grozav. De la Petroșeni am mers în același compartiment cu un colonel civil de pe la Galați (Grigorovici ?) care zicea că vine săptămînal la Petroșeni din partea societății. Ne-am împrietenit și ne-am învoit ca, la Simeria să ne suim iar în același compartiment la accelerat, să putem dormi pînă la București. Dar la Simeria l-am pierdut din vedere la restaurant și cînd a venit acceleratul, el s-a urcat într-un vagon mai aproape de locomotivă, iar eu în unul mai spre coadă, unde am găsit pe cucoana unui maior cu un băiețel. După Mediaș ne-am culcat. Și, pe la 6 dimineața, la Bușteni, aproape de intrarea în gară — buf ! și iar buf ! și hodoronc-zdronc ! S-a ciocnit trenul nostru cu o mașină, care l-a lovit din coastă și i-a zdrobit trei vagoane. M-am trezit jos de pe canapea, cu cucoană în brațe ca și-n celalt rînd, cînd am mai deraiat. Tipete, scandal — peste tot. Am văzut trenul rupt în două bucăți, vagoanele sfărmate dintr-o coastă — și răniți, între care și colonelul meu, cu sînge la o mîină și la piept. Am rămas în gara Bușteni pînă pe la 10. M-am dus la un doctor, care m-a recunoscut

imediat și mi-a scos aia din ochi. O mulțime de lume mă cunoștea acolo în Bușteni și-n tren.

La București am ajuns pe la 11, mi-am făcut treburile pe o arșiță grozavă și la 1 și jumătate am pornit cu acceleratul spre Iași, tot pe arșiță, scrum, fum, praf de pe drum și un fel de parfum..." (Scrisoarea din 21 august 1933 către Ermil și Ralița Iliant).

Trei ani mai târziu, o scrisoare către o prietenă din Constanța, alături de informații despre preocupările cinegetice și de pescar sau despre pasiunea de excursionist a autorului *Baladei călătorului*, reda imaginea unui colț de natură din Munții Neamțului cu capriciile sale meteorologice, zugrăvit din câteva trăsături, fără policromia lirică sadoveniană, nici hiperbola homerică a lui Hogaș, dar cu sensibilitatea plastică și zîmbetul familiar caracteristice artei prozatorului Topîrceanu :

„Află că după plecarea ta din Agapia, ne-a plouat 18 zile în șir — pînă m-am îmbolnăvit de nervi, de șciatică și de inimă rea din cauza tutunului, pe care trebuia să-l fumez, țigară după țigară, pentru trecerea de vreme (...)

După plecarea ta, m-am mai plimbat foarte puțin pe pîrîu la deal, am mai împușcat o veveriță și cîțiva sturzi. Și cînd s-a întîmplat vr-un ceas de acalmie, m-am dus pe puncte și-am prins peștișori cu undița din pîrîu — niște scîrbe mici cît acul, mai mult oase și mațe era de capul lor. Dar degeaba, nu mai aveam chef de natură, ca pe vremea cînd ne plimbam amîndoi, pînă la „baia fetei“ de lîngă poiana cea mare din fund, trecînd pe la bușteanul cu cheia, pe lîngă tufa cu veverița și locul cu mierla — îți mai aduci aminte ?

Într-o după-amiază, cînd părea că se face vreme frumoasă, am luat doi cai să ne ducem în excursie la Sihla. Dar ce să vezi ? După vr-un ceas de la plecare, cînd trecusem de poiana lui Pahomie și ne găseam în niște locuri grozav de rele, de prăpăstioase și întunecate, — s-a pornit o ploaie mare cu piatră și cu trăznete, de urlau toate văile și pădurile de-am crezut că ne prăpădește Dumnezeu ! Ne-am adăpostit sub brazi, ne-a udat learcă, pînă la piele, ș-am pornit îndărăt înainte de a sta ploaia — care ne-a pisat pînă acasă — iar pe drum din pricina lunecușurilor, era să ne ducem cu caii în prăpastie. Iac-așa !“ (Scrisoarea din 7 septembrie 1936 către Maria Holban).

*

Roman epistolar al unei epoci și dramă a unui destin literar, corespondența lui George Topîrceanu prezintă în același timp valențe documentare și artistice.

Ea are pentru noi rostul vestigiilor arheologice ale unei vieți îngropate în timp, dar și misiunea lentilei măritoare care apropiind aspecte ale unui univers puțin vizibile pînă acum, le redă valoarea reală.

Zîmbetul ironic, dar rareori sarcastic, lirismul duios și miniatural, tratarea glumeată a problemelor serioase care caracterizează cea mai mare parte a operei lui Topîrceanu — ascundeau în realitate cu delicatețe o viață agitată și un suflet frămîntat. În spatele perfecțiunii și naturalității expresiei sau a ușurinței versificației se află de fapt — așa cum intuise Rebreanu de la

apariția primelor volume — artistul exigent cu sine și cu alții, preocupat pînă și de amănuntul tipografic.

Raporturile sale de familie sînt pline de grijă și afecțiune. Raporturile sale cu publicațiile sînt vaste și multilaterale. Chiar și legăturile sale cu cercul „Vieții românești” sînt mai ample și mai profunde de cît se știe îndeobște, ecouri ale concepției estetice a lui G. Ibrăileanu străbătînd pînă și în scrisorile din ultimul an al vieții poetului, iar prietenia criticului, a lui Mihail Sadoveanu, a Otiliei Cazimir, a Luciei Mantu și a altor membri de seamă ai acestui cerc însoțindu-l pînă la moartea sa sau a lor. Alături de aceștia, corespondența include în rîndul prietenilor lui G. Topîrceanu pe Tudor Arghezi, pe Liviu Rebreanu, pe Panait Istrati (care îi scrie prietenește la 8 noiembrie 1925 din Nisa), pe Octavian Goga (care îl felicită călduros la 17 ianuarie 1934 pentru numirea ca director al Teatrului Național din Iași, considerînd că prin această numire teatrul „va merge pe un drum al bunului simț și al mării conștiințe artistice”), pe Tudor Mușatescu (care în numele unui grup de admiratori din Cîmpulung-Muscel își exprimă entuziasmul față de creația sa poetică la 7 ianuarie 1936). Ea dezvăluie cît de mare era popularitatea poetului încă din timpul vieții în cele mai diverse medii — de la elevele și cadrele didactice ale Școlii normale din Iași, sau membrii Asociației studenților tutoveni, la medicii din conducerea Societății pentru profilaxia tuberculozei.

Larga prețuire de care se bucură azi autorul *Parodiilor originale* și al *Baladelor vesele și triste* are, cum se vede, tradiții temeinice.

„Prietinul nostru — scria Mihail Sadoveanu la moartea lui G. Topîrceanu — a avut dreptate să zîmbească și să creadă. N-a murit întreg și-l vom avea între noi pînă ce se va așeza deasupra noastră întrebarea înfricoșată din *Balada morții*. Va rămîne după aceea și între alții care vor veni după noi și care, în timpul lor tot așa de scurt, vor simți sunînd cu dulceață în inima lor versurile acestui mare poet”¹⁴.

¹⁴ Cf. Mihail Sadoveanu, *Mărturisiri*, [Buc.], 1960, p. 297.

GH. ASACHI ȘI MANUSCRISELE LUI ION BUDAI-DELEANU

În *Studii și cercetări de bibliologie*, p. a II-a, din 1957, Aurora Ilieș în articolul *Gh. Asachi și manuscrisele lui Budai-Deleanu* dă unele informații documentare despre contribuția lui Gh. Asachi la achiziționarea de către statul român a manuscriselor autorului *Țiganiadei*. În cele ce urmează, aducem câteva completări la istoricul achiziționării manuscriselor lui Ion Budai-Deleanu, între care și epopeea *Țiganiada*, prima și cea mai valoroasă din șirul de încercări de epopee din literatura noastră.

Ion Budai-Deleanu este o figură reprezentativă în cultura Ardealului de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, alături de Samuil Micu, Gh. Șincai și Petre Maior. Deși autor al mai multor opere — *Dicționarul român-german*, *Gramatica română prelucrată latinește*, *Temeiurile gramaticii românești*, *De originis populorum Daciae* și multe altele, faima sa a făcut-o epopeea *Țiganiada*, operă desconsiderată multă vreme; la inventarierea manuscriselor scriitorului, *Țiganiada* a fost trecută printre ultimele, probabil unde era vorba de Țigani.

Cei dinții care i-au sesizat valoarea și au atras atenția asupra ei sînt Gh. Asachi și Aron Deususianu, autorul epopeii *Negriada*.

Ion Budai-Deleanu a trăit multă vreme, începînd din 1788, în Polonia la Lemberg, ocupînd funcția de secretar de tribunal provincial, mai apoi pe aceea de sfetnic chesaro-crăiesc pe lângă Curtea de apel. Avînd o situație bănească precară, nu și-a putut vedea opera tipărită, dacă nu toată, cel puțin în parte. Are în această privință situația contemporanului său Gh. Șincai, autorul cunoscutei *Hronici*.

După moartea scriitorului întîmplată în august 1820, manuscrisele rămîn moștenire fiicei sale Suzana, măritată cu Ludovic Lewandowski.

În 1833, Gh. Asachi, care studiasc în Polonia și era cunoscut în lumea intelectualității poloneze, cunoaște în orașul Stanislav pe ginerele scriitorului, care, aflînd cine este, îi oferă spre cumpărare manuscrisele socrului său. Familia ducea lipsuri materiale după cum se constată dintr-o scrisoare a lui Ludovic Lewandowski din 1837 către Gh. Asachi, prin care-i amintește întîlnirea lor din 1833 la Stanislav și-i solicită din nou achiziționarea manuscriselor lui Budai-Deleanu.

Se vede că stăruințele lui Asachi pe lângă cei în drept rămăseseră infructuoase pînă la acest an 1837, după cum infructuoase vor rămîne încă multă vreme de aci înainte.

Cărturarul moldovean a cărui faimă era cunoscută nu numai în țară, ci și peste hotare, își dă seama de la început de valoarea literară a moștenirii și, însuflețit de un sentiment patriotic, se hotărăște să achiziționeze manuscrisele pe seama statului român, ferindu-le de înstrăinare. De la intenție a trecut la faptă. De aci, urmează ani de zile,

în scopul propus, o serie de demersuri pe lângă autoritățile de resort — guvern, Ministerul Cultelor și Instrucțiunii — dar patimile politice, egoismul, invidia și indiferența față de fenomenul cultural zădărnicesc bunele intenții ale lui Gh. Asachi.

De-abia în 1868, când în fruntea Ministerului Cultelor și Instrucțiunii vine poetul D. Gusti, prietenul său și unul din membrii „Institutului Albinei”, Asachi găsește înțelegerea pe care i-o refuzaseră înaintașii acestuia.

La 3 iunie 1868, Asachi¹ solicită ministrului D. Gusti, achiziționarea manuscriselor Budai pe care familia nu le înstrăinase încă :

Domnule Ministru,

La Leopold, în Galiția, au viețuit pe la începutul secolului corent românul transilvănean Ion Buday — consilier gubernial. Pe lângă funcțiile postului, acest bărbat a compus un lexicon și un poem epic umoristic, intitulat *Ziganiada*, în care a descris usurile și anecdotele acestei ginte nomade.

După trecerea sa din viață, a lăsat fiicei sale, măritate cu D. Lewandowski, acest manuscris interesant. La mai multe guverne care s-au succedat, am propus acest interesant uvrăgiu, însă fără rezultat dorit. Înaltul post care ocupați și plecările ce aveți a favora literatura română, mă încredințază că veți căpăta de la guvernul actual autorizația de a consacra toate ostenele spre a afla zisul manuscris. În acest caz, eu mă oblig a cerceta la Leopold sau aiurea, pentru aflarea acestui odor literar, după care să se poată tipări operele la Institutul Albinei, supt a mea priveghere.

Sperînd de a avea un răspuns favorabil vă rog a primi încredințarea osebitei considerațiuni.

Gh. Asachy

Iassi, 3 aprilie 1868

Din această solicitare desprindem : stăruința lui Asachi în sprijinul achiziționării manuscriselor, pe lângă diferitele guverne care s-au succedat la cîrma țării, prețuirea *Ziganiadei* pe care o numește *odor literar*, precum și dorința lui de a tipări operele lui Budai-Deleanu în Institutul Albinei.

Ministerul, binevoitor de astădată, îi încredințază lui Asachi misiunea de a cumpăra pe seama statului manuscrisele și de a le imprima la Iași în Institutul Albinei.

În 7/19 august 1868, ministerul răspunde lui Asachi care evaluase manuscrisele la 200 de galbeni.

Domnule,

Bărbatului a cărui junete și bărbăție au consacrat-o învățămîntului și culturii Române, nu i se poate refuza acum la bătrînețe o propunere ce reprezintă toți anii vieții sale ; Ministerul dară cu plăcere v-a și înaintat mandatul de două sute galbeni și vă roagă a face achizițiunea litterară *Budai* fiind mîngăiat că și în zile bătrîne mai puteți contribui la lucrul început încă din tinerețe.

Primiți, Domnule, asigurarea deosebitei mele considerațiuni.

Ministru, *D. Gusti*

Dlui G. Asachi la Iassi

¹ Toate manuscrisele inedite citate se găsesc în posesia autorului.

Pentru meritele deosebite culturale și pentru interesul ce-l depusese pentru achiziționarea manuscriselor, statul român îi acordă o recompensă națională la propunerea lui D. Gusti, de care Asachi se interesează „dacă s-au sancționat acea Recompensie“ ; totodată dă și unele referințe despre manuscrisele Budai :

Iassi, 16/28 octombrie 1868

Domnule Ministru,

La ocazia mergerei Doamnei Gurițe la București care au binevoit a se interesa relativ la Recompensia mea, Vă rog să binevoiți a-i da lămurire de s-au sancționat acea Recompensie de M. S. Domnitoriul din ziua votărei Camerei, sau din ziua votărei Senatului, și dacă această sancționare s-au trimes Ministeriului de Finansu spre a da ordin către casierie pentru agitare (sic) mea avîndu mari nevoi. La asta am onoare a vă înștiința cum că fiul meu va veni curînd în București cu actile și un raport al meu relativ la interesantele manuscrite a lui Buday, printre care am găsit și o hartă a României publicată înaintea răpirei Bucovinei.

Binevoiți vă rog D-le Ministru a primi încredințarea osebitei mele considerațiuni.

Rămîind a Dvostru

Servu G. Asachi

Dsale

Dlui Ministru Dimitrie Gusti Ministru Cultului și instrucțiunei publice

În urma concluziunilor corpurilor legiuitoare, prin Decretul nr. 1749 din 6 noiembrie 1869, i se acordă lui Gh. Asachi o recompensă națională de 8888 lei noi sau 24000 lei vechi pe an, pentru însemnatele servicii ce-a adus țării de la 1813 pînă la 1862, după cum grăiește adresa Ministerului Finanțelor nr. 7733 din 21 februarie 1869, iscălită de Grigore Bengescu.

În cele din urmă, manuscrisele care stîrniseră atîtea discuții și demersuri, precum și respingătoare patimi politice — opoziția acuza guvernul de cheltuieli inutile — au fost achiziționate la suma de 2350 lei noi, în care sumă sînt incluse și cheltuielile de deplasare ale lui G. Asachi în Polonia. Manuscrisele intră în posesia Ministerului Cultelor și Instrucțiunii care le predă Bibliotecii centrale, spre cercetare de oameni competenți, rămînînd ca, din lipsă de fonduri, tipărirea lor să se facă mai tîrziu, după cum reiese din adresa din 22 mai 1869 a ministrului Al. Crețescu, îndrumată către Gh. Asachi, care solicitase tipărirea lor în Institutul Albinei.

Ministerul Cultelor
și al
Instrucțiunei Publice
Divisiunea Școalelor
Nr. 6399

București, 22 mai 1869

Domnul meu,

Am onoare a răspunde la hîrtia ce ați adresat Ministeriului că, pînă cînd Statul va putea dispune de fonduri, pentru imprimarea și scoaterea la lumină a operilor reposatului Ion Buday, a căroră desmormîntare o datorim cu recunoscîntă numai neobositului Dvoastră zel și activități, acele precioase manuscrise s-a depus în Biblioteca centrală din București, spre a se consulta de erudiții și literații care se ocupă cu scrutări limbistice și istorice în interesul limbei și Istoriei naționale.

Ministru, *Al. Cretiescu,*

Domniei sale

Dlui G. Asachi la Iassy

De la Biblioteca centrală, manuscrisele au trecut în 1903 în posesia Academiei Române.

Dintre operele lui Budai-Deleanu, *Țiganiada* s-a bucurat de o faimă deosebită. Este meritul lui Gh. Asachi de a o fi remarcat primul, numind-o „odor literar”. Ea a văzut lumina tiparului de-abia în anii 1875 și 1877 în revista „Buciumul român” a lui Th. Codrescu, iar în volum apare în 1900 la Brașov, fiind editată de vrednicul dascăl Virgil Oniț, profesor la liceul ortodox din localitate, care o numește : *Țiganiada sau Alexandria ai țigănească*.

Ion Nicola

CELE DOUĂ VERSIUNI ALE „LUCEAFĂRULUI” ȘI TITU MAIORESCU

În articolul *Trei variante manuscrise eminesciene*, publicat în *Limbă și literatură*, vol. XI, 1966, am adus în treacăt dovezi că în vremea cînd Maiorescu alcătuia volumul de poezii ale lui Eminescu, în lipsa poetului care era bolnav, criticul editor nu poseda așa-zisa ladă cu manuscrise ale lui Eminescu, în posesia căreia a intrat abia după apariția volumului și că deci el n-a putut folosi de acolo nimic pentru ediția întîi din decembrie 1883. În lumina acestui fapt putem înțelege mai bine următoarea afirmație a lui Maiorescu din scurta sa prefață la acea ediție : „Colecția de față cuprinde toate poeziile lui Eminescu publicate în „Convorbiri literare” de vreo doisprezece ani încoace, precum și cele aflate pînă acum numai în manuscris pe la unele persoane particulare...” Așadar vom spune că ediția întîi a poeziilor lui Eminescu întocmită de Maiorescu reproduce poeziile publicate de poet în „Convorbiri literare” și un număr însemnat de poezii inedite. De unde a luat editorul textul poeziilor tipărite în „Convorbiri”? Evident, din revistă. Dar textul poeziilor inedite? Tot așa de evident este că Maiorescu a luat textul acestor poezii din singurele manuscrise pe care le poseda, cedate de poet pe măsură ce le citise în ședințele „Junimii”, căci din așa-zisa ladă cu manuscrise el nu le putea lua, deoarece nu era în posesia ei.

Rămîne însă deschisă întrebarea cu privire la textul *Luceafărului*, care fusese publicat de Eminescu în *Almanahul societății* „România Jună” din Viena. Maiorescu nu l-a reproduș de acolo și nici nu pomeneste de acest prim izvor, deși îl cunoștea. Nu l-a reproduș nici din „Convorbiri”, unde fusese *retipărit* după îmbolnăvirea poetului. Criticul editor a socotit că nu e necesar să dea nici un fel de lămurire cu privire la textul *Luceafărului* din ediția sa, deși este evident că acest text prezintă unele deosebiri esențiale față de textul din *Almanah* și deci și față de cel din „Convorbiri”. Dar Maiorescu era

în perfectă cunoștință despre procesul de creație a poemului lui Eminescu, fapt care rezultă din propriile-i mărturisiri: „Simbătă 17/29 aprilie (1882)... Seara „Junimea“ la mine. Puțină lume, numai 12. Citit frumoasa legendă de Eminescu, „Luceafărul“ (*Insemnări zilnice*, vol. II, p. 58, editura Socec, 1939).

În ce stadiu se găsea la această dată textul *Luceafărului*? Probabil în forma pe care o cunoaștem din manuscrisul 2261, f. 198—212, datat 10 aprilie 1882 (Cf. Perpesicius, *M. Eminescu, Opere*, vol. II, 1943, p. 418). O a doua lectură a *Luceafărului* a avut loc după o săptămână, într-o „Junime“ mai cuprinzătoare (*loc. cit.*, p. 61). După șase luni de zile, Eminescu a socotit că este util să-și citească poemul *Luceafărului* din nou, de data aceasta într-un cadru restrâns, precum vedem în însemnările criticului: „Vineri 8/20 oct. 82... Seara *Luceafărul* lui Eminescu, cu el și Anette și familia mea, citit, corectînd“ (*loc. cit.*, p. 127). Ce înțelegea Maiorescu prin cuvintele „citit, corectînd“? Faptul care ne poate da înțelesul just al acestor cuvinte este relatat tot de Maiorescu, puțin timp după 8 octombrie 1882 la 28 octombrie /9 noiembrie 1882, cînd criticul spune că a avut loc o sedință mare a „Junimii“, la care au participat 23 de persoane, în frunte cu Alecsandri. După ce înșiră numele participanților, între care și Eminescu, Maiorescu afirmă că s-a citit „o frumoasă nuvelă a lui Gane, pentru *Almanahul* studenților de la Viena, 4 poezii de Nenitescu, o scrisoare a lui Slavici din Italia, și frumosul „Luceafăr“ al lui Eminescu *șlefuit*. Apoi Alecsandri povestit din viața sa și în special din Montpellier. Pînă la ora 1 noaptea. Încîntătoare seară,“ încheie Maiorescu (*loc. cit.*, p. 132—133). Cuvîntul *șlefuit* din ultima însemnare a lui Maiorescu trebuie pus în legătură cu *citit, corectînd* de mai înainte. Ceea ce *corectase* poetul împreună cu criticul la 8 octombrie, avea să desăvîrșească poetul singur, acasă, timp de trei săptămîni, prin suprimare de strofe întregi, prin acordarea între părțile rămase după această suprimare. Satisfacția criticului și perfectul său acord cu poetul rezultă din cuvintele: „frumosul *Luceafăr* al lui Eminescu *șlefuit*“.

Întrebarea este: Pe ce temă s-a purtat lectura și corectarea *Luceafărului*, între critic și poet în seara de 8 octombrie? Este de bănuț că nu pe chestii mărunte, ci pe probleme mari, cum este aceea privitoare la esența *geniului*, și care constituie însăși tema *Luceafărului*. În varianta datată 10 aprilie 1882, tatăl ceresc întîmpină cererea lui Hyperion, de a i se acorda calitatea Omenească, printr-un refuz clar exprimat. Acest refuz însă era argumentat, dar argumentele invocate de Demiurg conțineau o *contradicție* pe care și poetul și criticul au căzut de acord s-o înlăture. Ea se poate observa în strofele:

„Vrei să dau glas acelei guri
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare?”

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și țarie?
Ti-aș da pămîntul în bucăți
Să-l faci împărăție

Îți dau catarg lingă catarg
Oștiri spre a străbate
Pămîntu-n lung și marea-n larg
Dar moartea nu se poate.“

A-i acorda lui Hyperion toată puterea omenească fără însă a-i conferi și moartea, adică tocmai ceea ce constituie esența umană, înseamnă a te contrazice în argumentare, înseamnă în realitate a nu-i ceda nimic. Chiar retorismul acestor strofe ne dă de gîndit asupra nonvalorii lor logice. De aceea s-a spus că Maiorescu, spirit eminamente logic, a sugerat suprimarea acestui pasaj din *Luceafărul*, ceea ce Eminescu și-a însușit.

La această *corectare* și *șlefuire* se referă deci Maiorescu în însemnările sale de la 8 și 28 octombrie, 1882. Dar o asemenea operațiune, menită să dea o ținută înaltă,

filozofică, temei *Luceafărului*, nu se observă nicidecum în textul pe care apucase poetul să-l trimită la Viena, în urma stăruitoarelor solicitări, ale urmașilor săi de la „România Jună”. Deci înțelegem că nu la acest text se referea Maiorescu în notele sale mai sus citate. Poetul și criticul operau modificarea asupra unui text scris ulterior celui din *Almanah*, text care a rămas în mâinile lui Maiorescu, precum rezultă precis dintr-o altă însemnare a acestuia: „Duminică 31 oct. 82. La ora 10 dimineața, cu Clara și Livia la Știrbey, la Buftea, acolo prânzit și cinat... Le-am citit „Luceafărul” lui Eminescu....” Se înțelege deci că manuscrisul *Luceafărului* „șlefuit”, cum îl calificase Maiorescu câteva zile mai înainte, se adăugase la stocul de poezii manuscrite, cedate de poet după lectura lor în „Junimea”.

Nu este singurul caz când Eminescu își revizua textul unei poezii trimisă la tipar sau chiar tipărită. Așa a procedat Eminescu, mai înainte, cu poezia *Făt-Frumos din tei*, care, după publicarea ei în „Convorbiri literare” din 1 februarie 1875, a fost retipărită în aceeași revistă după trei ani (1 martie 1878), într-o formă vădit schimbată, sub titlul *Povestea teiului*. Faptul că Maiorescu reproduce în colecția sa, a poeziilor lui Eminescu, din decembrie 1883, numai textul ultim al acestei poezii este un indiciu că criticul cunoștea bine intențiile intime ale poetului. De asemenea poeziile *S-a dus amorul*, *Cînd amintirile*, *Adio*, *Ce e amorul? Pe lângă plopii fără sof, Și dacă...*, cedate de Eminescu lui Iosif Vulcan în primăvara anului 1883, pentru a fi publicate în „Familia”, unde au și apărut, au fost reproduse de Maiorescu după un text vădit superior, modificat de poet și încredințat criticului. Maiorescu n-a putut reproduce aceste poezii, cu un text diferit de cel tipărit în „Familia”, decît din manuscrisele lăsate, în păstrarea lui de Eminescu și nu din lada poetului, pe care nu o poseda încă.

Este neîndoielnic faptul că Maiorescu, neapelînd la *Almanah* pentru textul *Luceafărului*, a reprodus în ediția sa singurul text pe care-l avea definitivat de poet (șlefuit, cum spune criticul), care se găsea în manuscrisul rămas la el, ca toate celelalte 26 de poezii „aflăte pînă acum numai în manuscris pe la unele persoane particulare”, reproduse în volum alături de cele din „Convorbiri”.

Iată deci problema *Luceafărului* redusă la forma ei cea mai simplă, așa cum rezultă din textul celor câteva documente ce posedăm, citate mai sus, și din prefața ediției Maiorescu. Posedăm deci două versiuni ale *Luceafărului*: una în *Almanah* și alta în ediția Maiorescu a poeziilor lui Eminescu, cea dintîi mai veche și deci inferioară, și cea de-a doua, mai nouă și deci superioară, ambele însă deopotrivă eminesciene. Dar unii cercetători au pus în discuție paternitatea eminesciană a versiunii *Luceafărului* din ediția Maiorescu. După părerea lui Ibrăileanu „Eminescu a reluat *Luceafărul* după publicarea lui în *Almanahul* de la Viena și l-a corectat (Și această a doua versiune corectată a avut-o Maiorescu...) Poate l-a corectat chiar în urma observațiilor lui Maiorescu...” (*Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în „Viața românească”, nr. 5 și 6 din 1929).

Să reținem că fără să fi cunoscut *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu apărute numai după moartea sa, cel mai de seamă comentator al edițiilor lui Eminescu, Ibrăileanu, a intuit o realitate pe care documentele de mai tîrziu au confirmat-o. Astfel, analizînd varianta *Luceafărului* din ediția Maiorescu, Ibrăileanu credea că strofele absente în această ediție fac ca ea să fie esteticeste superioară celei din *Almanah*. Dar dacă s-ar putea afirma cu greu că suprimarea lor s-ar datora lui Maiorescu și nu lui Eminescu, apoi cele două versuri din versiunea Maiorescu: „Tu ești din forma cea dintîi, / Ești vecinică minune”, absente în *Almanah*, fiind versuri de mare poet, nu le-ar fi putut face Maiorescu. „Nici un alt poet român de oricînd n-ar fi putut să le scrie”, încheia Ibrăileanu argumentarea sa.

D. Caracostea însă, care în cursul său universitar din anul școlar 1931—1932 recunoscuse că Eminescu însuși a renunțat la strofele ce lipsesc în versiunea *Luceafărului* din Ediția Maiorescu (cf. G. R. Scorpan, *M. Eminescu, Poezii*, Iași, 1943, p. 259), schimbîndu-și mai tîrziu părerea, pune în circulație legenda că modificările operate în versiunea din ediția lui Maiorescu a *Luceafărului* se datoresc editorului însuși, care ar fi făcut aceste modificări pe considerente de „consecvență raționalistă” (*Arta cuvîntului la Eminescu*, București, 1938, p. 348). După această dată însă au apărut *Însemnările zilnice*, vol. II, și este de presupus că D. Caracostea a putut lua cunoștință că la 8 octombrie 1882 Eminescu a avut cu Maiorescu o seară de confruntare asupra *Luceafărului* și, ca urmare, la 28 octombrie același an Eminescu și-a citit în „Junimea” un *Luceafăr* „șle-

fuit⁴. Nemaifiind motiv de presupuneri eronate, Caracostea ar fi putut reveni asupra părerii exprimate în *Arta cuvintului la Eminescu*. Dar D. Caracostea a ignorat însemnarea lui Maiorescu și a repetat afirmația de mai înainte: „De ce lipsesc aceste strofe în ediția Maiorescu? Avem un oaz de intrusiunea criteriului logic, acolo, unde domnește altceva decât principiul consecvenței raționaliste“ (*Creativitatea eminesciană*, București, 1943, p. 215—216).

Un caz similar prezintă D. R. Mazilu, care a formulat părerea că nu se poate atribui lui Eminescu versiunea *Lucașfărului* din ediția Maiorescu atîta timp cît nu se va lămurii dacă Maiorescu a făcut modificările din acea versiune cu consimțimîntul poetului (D. R. Mazilu, „*Lucașfărul*“ lui Eminescu, Institutul de istorie literară și folclor, Cartea Românească, București, 1937, p. 30—31). Dar și Mazilu era dator să-și revizuiască poziția în lumina *Însemnărilor zilnice* ale lui Maiorescu, din care rezultă perfectă înțelegere dintre poet și critic la datele de 8 și 28 octombrie 1882. N-a făcut-o însă.

Este important însă să vedem cum au înțeles editorii poeziilor lui Eminescu să se comporte față de cele două versiuni ale *Lucașfărului*. Unii dintre aceștia (Șaraga, Scurtu și alții) au reprodus în edițiile lor un text al *Lucașfărului*, combinînd ambele versiuni (din *Almanah* și din ediția Maiorescu). Ibrăileanu, Botez și alții au reprodus textul *Lucașfărului* din ediția Maiorescu, dînd în note varianta din *Almanah*. Editorul actual al operelor lui Eminescu, Perpessicius, pornind de la ipoteza că versiunea *Lucașfărului* din ediția Maiorescu este opera arbitrară a acestuia, reproduce în ediția proprie numai versiunea din *Almanah*: „Discuția, ce s-a urmărit mai sus, zice Perpessicius, a dus la încheierea că textul *Lucașfărului*, așa cum a fost modificat de Maiorescu în ediția sa, acceptat, după aceea, de mulți dintre editori, nu are nici un temei să fie admis. Singura versiune valabilă e aceea a *Almanahului*, pe care o reproduce ediția de față...” (*M. Eminescu, Opere*, vol. II, 1943, p. 454). G. C. Nicolescu însă, în articolul său *Contribuții eminesciene: Problema autenticei versiuni a „Lucașfărului”*, în „*Gazeta literară*”, nr. 22 din 28 mai 1964), are următoarea părere în această problemă controversată: „Se pune atunci întrebarea: a făcut oare Maiorescu însuși, și singur, această eliminare, așa cum cred unii cercetători? Mărturisesc că nu pot crede un asemenea lucru.....” Invocînd apoi unele argumente cunoscute, d-sa devine și mai categoric: „... Sînt toate temeiurile logice și psihologice să admitem că eliminarea făcută de Maiorescu n-a avut loc decît pe baza unui prealabil acord cu Eminescu”. Neoprindu-se asupra nici unui argument care a putut fi invocat mai înainte în defavoarea versiunii Maiorescu, G. C. Nicolescu încheie: „... Căci încă o dată, Maiorescu totuși nu poate fi bănuît de o intervenție insolită, cu de la sine putere... tocmai în această capodoperă a cărei valoare el o sesizase de la început”. Cu G. C. Nicolescu crește numărul cercetătorilor care nu admit acuzația ce s-a aruncat lui Maiorescu de a fi modificat *Lucașfărul* lui Eminescu, după îmbolnăvirea și fără consimțimîntul poetului.

Și noi avem credința că opinia potrivit căreia versiunea *Lucașfărului* din ediția Maiorescu este tot atît de eminesciană ca și versiunea din *Almanah* este conformă cu tradiția noastră literară și că această versiune nu poate lipsi dintr-o ediție a poeziilor lui Eminescu.

Ion Crețu

N. PETRAȘCU ȘI Dr. C. ISTRATI

Revista „Literatură și artă română” a grupat în jurul său un mănunchi de colaboratori valoroși care, dacă nu i-au marcat un profil atît de distinct ca al altor publicații cu tradiție, i-au conferit cel puțin un prestigiu ridicat în epocă. În paginile revistei se întîlnesc semnăturile lui I. L. Caragiale, G. Coșbuc, Gala Galaction, D. Anghel, Radu Rosetti, Ionescu-Gion, numele arhitectului Mincu, al pictorilor Grigorescu, Andreescu, Mirea, Șt. Popescu, G. Petrașcu etc. Pentru arta și stăruința cu care criticul N. Petrașcu, directorul revistei, știa să-și atragă colaboratorii e semnificativă o scrisoare adresată doctorului C. Istrati, savant celebru, fost ministru, la data de 5 mai 1900:

„Scumpe Domnule Ministru,

Vă trimit, alăturat, clișeele ce aveți binevoit a pune la dispoziția revistei, împreună cu afectuoasele mele mulțumiri.

Numărul din urmă al revistei a făcut o bună impresiune, o excepțională impresiune în public, grație câtorva nume distinse între care și numele Dv.

Mulți cititori mi-au făcut complimentele lor. Între alții gazeta „L'Independance Roumaine” de astăzi care, sub titlul „litere, științe, artă”, are elogii la adresa noastră. Vă alătur acest număr al gazetei franțuzești împreună cu „Vocea Tutovei” de alaltăieri, unde găsesc un articol just și frumos la adresa Dv. spre a le păstra ca reliquie: *două gazete liberale să vorbească de bine asupra unor oameni care nu-s liberali* pot fi considerate nu numai ca rare aveș, dar ca niște miracole!

Aveți articolul despre care îmi vorbeați acum câteva zile?

V-aș rămînea îndatorat dacă l-ați remite trimisului meu. Să nădăjduiesc și din parte-vă, pentru vacanție, o biografie a lui Asachi? V-aș fi recunoscător. E așa de frumos lucru ca un ministru de Instrucțiune să scrie în o Revistă, în timpul funcționării sale ca ministru!...

Cu Grigorescu, vă rog, ce faceți?...

Respectuoase omagii familiei, Dvs, stimă și devotament Dv.

N. Petrașcu“

Biografia lui Asachi, amintită de Petrașcu în scrisoare, a constituit într-adevăr o preocupare pentru dr. Istrati, care a publicat peste cîțiva ani o pagină dedicată ei (Dr. C. Istrati, *Din trecutul nostru. Una sulă de ani de cînd G. Asachi s-a dus la Roma*, Cîmpina, 1909).

G. Sorescu

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ

Dat la cules 02.06.1967. Bun de tipar 14.11.1967. Tiraj 3800 + 100 ex. Hîrtie scris II A, 63 g/m². Format 70×100/16. Coli editoriale 20,58. Coli tipar 15,25 + 1 planșe, A. 6115. Indici de clasificare zecimală: pentru bibliotecile mari 8R, pentru bibliotecile mici 8

Tiparul executat sub comanda nr. 491 la
Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918”
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97, București
Republica Socialistă România

